Schinkels Kunstauffassung

Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

Karl Gotthilf Kachler,
von Basel.

Volksdruckerei Basel . 1940

Schinkels Kunstauffassung

Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

Karl Gotthilf Kachler,
von Basel.

Volksdruckerei Basel . 1940

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Θεοὶ δὲ οἰκτίραντες τὸ τῶν ἀνθρώπων ἐπίπονον πεφυκὸς γένος, ἀναπαύλας τε αὐτοῖς τῶν πόνων ἐτάξαντο τὰς τῶν ἑορτῶν ἀμοιβὰς τοῖς θεοῖς, καὶ Μούσας Ἀπόλλωνά τε μουσηγέτην καὶ Διόνυσον συνεορταστὰς ἔδοσαν, ἵν' ἐπανορθῶνται τάς τε τροφὰς γενομένας ἐν ταῖς ἑορταῖς μετὰ θεῶν.

Platon: „Gesetze", 2. Buch, St. 653 c.

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren

DR. H. A. SCHMID

und

DR. H. SCHMALENBACH.

Basel, den 11. März 1937.

PROF. DR. H. FUCHS, Dekan.

Vorwort.

Die vorliegende Darlegung der Kunstauffassung Karl Friedrich *Schinkels* (1781—1841) war gedacht als erster Teil einer später folgenden umfassenden Arbeit über die von Schinkel ausgeführten, geplanten oder begutachteten und im Plan wesentlich umgearbeiteten Theaterbauten. Denn genauere Kenntnis von Schinkels Kunstauffassung ist notwendige Voraussetzung für ein Verständnis dessen, was Schinkel auf dem Gebiet des Theaterbaus *Neues* schuf und schaffen wollte.

In den bis jetzt veröffentlichten Arbeiten über Schinkel und den Theaterbau wurden entweder nur Teilprobleme wie Schinkel und der antike Theaterbau[1] oder Schinkel und Weimar[2] aufgezeigt, oder es erfolgte eine *Gesamt*darstellung von Schinkels Schaffen in dieser Richtung auf einseitige Weise, indem seine Einstellung zum Theaterbau während einer bestimmten und zwar frühen Etappe seines Lebens als Maßstab genommen wurde für seine gesamte Tätigkeit als Theaterbaumeister und dies ohne Berücksichtigung manches wesentlichen Materials.[3]

Bei einer Prüfung der bereits erfolgten Veröffentlichungen hat sich dazu ergeben, daß Schinkel in seiner Entwicklung als Theaterbaumeister nicht richtig verstanden und gewürdigt werden kann ohne *genaues* Aufzeigen der *weltanschaulichen* Hintergründe, soweit diese faßbar sind. Was Schinkel im Theaterbau Neues anstrebt, hat weniger *äußerlich* mit der Antike zu tun, sondern entspricht seiner *inneren* Beziehung zur griechischen Kunst und zur Kunst überhaupt. Diese Beziehung wurzelt ihrerseits in der Art, wie Schinkel die Welt und seine Umwelt erlebt und wie er dieses Erleben existentiell als Künstler, als Architekt *verwirklichen* will.

Der deshalb geplanten kurzen Einleitung über Schinkels Kunstauf-

---

[1] Eduard *Moritz* «Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau», Beiträge zur Bauwissenschaft, Heft 17, Berlin 1910.

[2] Adolph *Doebber* «Schinkel in Weimar», Jahrbuch der Goethegesellschaft, 10. Bd., Weimar 1924.

[3] Franz Benedikt *Biermann* «Die Pläne für Reform des Theaterbaus bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper», Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 38, Berlin 1928. — Biermann stützt sich dabei hauptsächlich auf den «Entwurf zur Veränderung der Szene im königlichen Nationaltheater zu Berlin», den er mit Alfred von Wolzogen («Bayreuther Blätter» 1887, 3. Stück) irrtümlicherweise in die Jahre 1816/17 datiert, d. h. in eine Zeit, da Schinkel bereits wieder praktisch als Architekt tätig war. Es ist aber wichtig, daß dieser Entwurf bereits im Jahre 1813 entstand, wie aus einem im Schinkel-Archiv befindlichen, vom 11. Nov. 1813 datierten Brief an Iffland hervorgeht, den Schinkel mit dem Entwurf an diesen einsandte. Das bedeutet, daß Schinkel diesen mehr theoretischen Entwurf in einer Zeit verfaßt hatte, da er hauptsächlich als Maler tätig war (Näheres darüber in der Einleitung) und als Architekt noch nicht so mit der eigentlichen realen Praxis in Berührung gekommen war. Wenn dieser Entwurf zur Grundlage von Schinkels Gesamttätigkeit als Theaterbaumeister gemacht wird, dann entsteht notgedrungen eine einseitige Betrachtungsweise. Abgesehen von diesem Brief ist bei Biermann auch anderes Material im Schinkel-Archiv nicht berücksichtigt.

fassung sollten die bereits von Alfred von *Wolzogen*[1] und von Hans *Mackowsky*[2] veröffentlichten Tagebuchblätter, Gedanken zu einem architektonischen Lehrbuch und Aufzeichnungen über die Kunst zugrunde gelegt werden.

Als mir Herr Dr. *Rave* freundlicherweise den handschriftlichen Nachlaß Schinkels im Berliner Schinkel-Archiv zur Durchsicht überließ, zeigte es sich, daß noch viele wichtige Aufzeichnungen unveröffentlicht sind und Schinkels Beziehungen zu hervorragenden zeitgenössischen Dichtern, Philosophen, Schriftstellern und Kunstgelehrten auf Grund ebenfalls im handschriftlichen Nachlaß befindlicher Auszüge und Bemerkungen bisher noch nicht berücksichtigt wurden.

Die Durchsicht dieser unveröffentlichten Aufzeichnungen ergab eine solche Bereicherung der bisher veröffentlichten, daß aus der geplanten Einleitung die vorliegende möglichst umfassende Darlegung von Schinkels Kunstauffassung entstand. Die mannigfaltigen Beziehungen Schinkels zu Philosophie, Dichtung und Kunstwissenschaft seiner Zeit können allerdings nur andeutungsweise aufgezeigt werden, und, wenn es nötig erscheint, hie und da in einer Anmerkung.

Nachdem sich bereits Alfred von Wolzogen 1864 in einem Vortrag über Schinkel als Kunstphilosoph geäußert hatte[3], erschien 1911 ein Aufsatz von Hans *Reichel* «Schinkels Fragmente zur Aesthetik»[4], der aber nur auf den Veröffentlichungen Wolzogens fußt und auch in mancher Hinsicht Wesentliches nicht entsprechend hervorhebt, wie der Verfasser selbst im Vorwort andeutet, so u. E. vor allem den besonderen Idealismus Schinkels.

Schinkels Kunstauffassung ist keine neue Kunstphilosophie in der Art etwa derjenigen Hegels oder Schellings. Seine Gedanken über Kunst und seine Forderungen auf künstlerischem Gebiet stehen in engem Zusammenhang mit den maßgebenden Geistesströmungen seiner Zeit. Das Besondere und das — kunstphilosophischen *Theorien* gegenüber — vielleicht Gewichtigere seiner Darlegungen darf darin gesehen werden, daß er als *tätiger* Künstler sein Künstlerleben niederschreibt: als Kunstgewerbler, als Maler, als Plastiker, als Architekt, welcher der Kunst im damaligen Preußen in vielerlei Hinsicht das Gepräge gibt.

Die Aufzeichnungen und die Auszüge, die sich im Schinkel-Archiv befinden, sind nicht datiert, stammen aber wohl alle aus der Zeit nach den Freiheitskriegen. Dies darf mit gewissem Vorbehalt deswegen angenommen werden, weil sie in deutscher Schrift geschrieben sind, die erst nach der Befreiung Deutschlands infolge des dadurch neu erstandenen deutschen Nationalgefühls wie von den meisten damaligen Deutschen auch von

[1] Alfred von Wolzogen «Aus Schinkels Nachlaß», Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, 4 Bde., Berlin 1862—1864.

[2] Hans Mackowsky, «Karl Friedrich Schinkel, Briefe, Tagebücher, Gedanken», Berlin 1922.

[3] «Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph», Ztschr. f. Bauwesen, 14. Jahrgang 1864.

[4] Zeitschr. f. Aesthetik u. allgem. Kunstwissenschaft, 6. Jahrg., S. 177—210.

Schinkel wieder mehr gepflegt wurde.[1] Damit ist zugleich ausgesagt, daß Schinkel diese Gedanken und Auszüge zu Papier brachte, nachdem er von seiner langjährigen Tätigkeit hauptsächlich als *Maler* zurückgekehrt war zur praktischen Ausübung seines Berufs als *Architekt*. Wichtige Aufzeichnungen über das Wesen der allgemeinen Kunst werden des Genaueren wohl erst in den Zwanzigerjahren niedergeschrieben worden sein. Diese Annahme scheint sich dadurch zu erhärten, daß Schinkel in den bereits von Wolzogen veröffentlichten «Gedanken und Bemerkungen über Kunst im Allgemeinen» ein Bild von sich zum ausführlichen Gegenstand einer Erörterung macht: «Die Blüte Griechenlands», das nachweisbar 1825 entstand.[2] Neben diesen mehr allgemeinen gab Schinkel in den letzten Jahren des vierten Jahrzehnts noch genauere Ausführungen als Vorarbeiten zu einem geplanten architektonischen Lehrbuch, zu dem auch viele Skizzen vorhanden sind. Genau datiert werden können diese Aufzeichnungen wohl nicht mehr, vor allem ist auch die Reihenfolge nicht feststellbar, es sei denn, daß vielleicht ein graphologisch Geschulter eine gewisse Ordnung hineinbringen kann.

Gewisse Anhaltspunkte für *annähernde* Fixierung der Abfassungszeit sind manchmal auf Grund eingestreuter Zitate oder an Hand der verschiedenen Auszüge gegeben, insofern Schinkel, um nur je *ein* Beispiel anzuführen, in bis jetzt noch unveröffentlichten Ausführungen über die Architektur ein Zitat aus dem 1827 erschienenen 1. Bande der «Italienischen Forschungen» von C. F. von Rumohr bringt[3] oder einen Auszug aus dem von Heinroth 1829 herausgegebenen «Schlüssel zu Himmel und Hölle im Menschen»[4].

Weil es trotz solcher Anhaltspunkte unmöglich sein dürfte, eine genauere Chronologie in die hier hauptsächlich verwendeten Aufzeichnungen Schinkels hineinzubringen, wird von einer Darstellung seiner *weltanschaulichen* Entwicklung abgesehen, zumal anzunehmen ist, seine Kunstauffassung habe sich von der Mitte des 2. Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts ab in wesentlichsten Punkten nicht mehr allzu sehr geändert. Dies dürfte sich dadurch bestätigen, daß im Aufsatz zum «Entwurf zu einer Begräbniskapelle für Ihre Majestät die Hochselige Königin Luise von Preußen» aus dem Jahre 1810 (Wolzogen, Nachlaß III S. 153 ff.) seine Anschauung im Wichtigsten mit den von ihm später vertretenen Ansichten übereinstimmt. Doch ist hier seine Einstellung zur Gotik eine noch viel begeistertere und positivere gegenüber nachher, da sich für ihn — wohl auf Grund seiner *praktischen* Tätigkeit als Architekt — später grundlegend neue Gesichtspunkte ergaben.

Auf scheinbare oder tatsächliche Widersprüche, die sich aus den hier

---

[1] Mitteilung von Herrn Dr. Rave.

[2] Vgl. Anm. 1 auf S. 50.

[3] Handschr. Nachlaß Mappe IVa Klebeheft 3, Bl. 17/18, allerdings hier ohne Angabe, daß es Zitat sei, im Gegensatz zu anderen zitierten Stellen.

[4] Ueber Schinkels Beziehungen zu Heinroth vgl. Ausführlicheres Anm. 3, S. 16.

zugrunde gelegten Aufzeichnungen — allerdings selten — ergeben, wird jeweils in Anmerkungen hingewiesen.

Die im Vorliegenden versuchte systematische Anordnung und Einteilung der verschiedenen veröffentlichten und unveröffentlichten Darlegungen auf einzelnen, von A. von Wolzogen in Mappen gesammelten Blättern erfolgten nicht willkürlich mit Hilfe irgend eines Systems, sondern sie ergaben sich zum Teil aus dem Aufbau verschiedener Aufzeichnungen selbst, in denen Schinkel vom Allgemeinen hinleitet zum Besonderen, d. h. von Ausführungen über die Kunst im allgemeinen zur *Bau*kunst. Außerdem verlangten die Entwürfe zum architektonischen Lehrbuch Berücksichtigung, so daß im Gesamten in «Kunst im Allgemeinen» und in «Baukunst» geteilt werden mußte. Die für Schinkel selber wichtigsten Probleme wurden in verschiedene Teile und Kapitel geordnet. Das konnte manchmal nicht ohne Trennung und Teilung verschiedener zusammenhängender Aufzeichnungen geschehen.

Ob die Zitate bereits veröffentlicht sind oder noch nicht, dies geht jeweils aus den in Klammern vorgestellten oder nachgestellten Angaben hervor, und zwar bedeutet Hs.N. = Handschriftlicher Nachlaß im Schinkelarchiv für die bis jetzt noch unveröffentlichten Zitate; für die bereits veröffentlichten W = Wolzogen, die folgende römische Zahl den Band, an welche sich die Seitenzahl anschließt; M = Mackowsky mit der ebenfalls sich anschließenden Seitenzahl. Um die noch *un*veröffentlichten Zitate besonders zur Geltung zu bringen, werden die bereits veröffentlichten meistens in Anmerkungen wiedergegeben, soweit dies ohne Verunklärung der Darstellung möglich ist. Da alle neu veröffentlichten Zitate der *Mappe IVa* des gesamten Nachlasses entstammen, wird jeweils nur die Nummer des Klebeheftes und des Blattes angegeben. Bei einigen Zitaten, die Schinkels eigenen Veröffentlichungen entnommen sind, wird dies besonders vermerkt.

In den zum ersten Mal veröffentlichten Zitaten wurde die Schinkelsche Schreibweise belassen, zum näheren Verständnis aber in eckigen Klammern hie und da ein Wort eingefügt. Hinsichtlich des Stils der Aufzeichnungen ist zu berücksichtigen, daß sie Konzepte sind.

Einleitung.

I. Schinkels Verhältnis zur Weltanschauung seiner Zeit.

Das «Zeitalter Goethes», dessen bedeutendster Architekt wohl Schinkel ist, kennzeichnet sich gegenüber früheren Epochen und im Gegensatz zum mehr absolutistischen, uniformierten 18. Jahrhundert vor allem durch drei miteinander in engem Zusammenhang stehende Punkte. Erstens: Durch die Betonung der menschlichen Persönlichkeit, durch ein begeistertes Streben nach Echtheit und Individualität. Zweitens: Durch den Drang, neu erkannte «Ideen zur Darstellung» zu bringen und drittens: Durch das Vermögen, «Geschichte zu sehen»[1].

Das Ringen nach Echtheit, vor allem nach Echtheit des Individualität-Seins, ferner des Streben nach Darstellung der Idee in den realen Gegebenheiten aus bewunderndem Hinsehen auf der Forschung erschlossene große geschichtliche Zeiten, dieser Kampf um die gegenständliche Verwirklichung, nicht etwa egoistisch-persönlicher Wünsche, sondern eines objektiv-wesentlich Erlebten, als fortwährend sich steigernde Höherentwicklung des menschlichen Daseins und der gesamten Natur, entspricht dem Wollen und dem ganzen Lebensweg Schinkels. Ihm geht es darum, seine philosophischen Erkenntnisse und sein religiöses Erleben existentiell als Kunstwerk zu verlebendigen. Als Kunstwerk, welches das *ganze* menschliche Dasein als stetiges Kunsthandeln umgreift, unter der Voraussetzung, daß der Mensch ein «schönes Gemüt», eine «schöne Seele» habe, um so aus immer neuer und unmittelbarer Verbundenheit mit dem Wesentlichen in jedem Tun zu immer anderer lebendiger Darstellung der Ideen zu gelangen.

Allerdings kam dieses Zeitalter in seinem künstlerischen Ringen oft nicht über das *Streben* hinaus, wie etwa bei der Errichtung eines eigentlich *deutschen* Nationaltheaters. Wenn dieses Ringen ungefähr mit Schinkels Tod (1841) gleichsam abbrach und im Lauf des 19. Jahrhunderts nicht mehr das Sein, sondern im Sinne Schinkels «der Schein», «die physische Täuschung» maßgebend wurde, so darf trotz der auch für Schinkel geltenden Einschränkung gesagt werden: *Er erstrebt* die Verwirklichung *seiner* «Ideen» nicht nur, wie er sie als seine *Kunstauffassung* schriftlich darzulegen versuchte, sondern er *lebte* sie und konnte sie in manchen seiner Bauten verwirklichen, entgegen widriger, von außen hemmend eingreifender Umstände. — Dabei entspricht seine Absicht, ein Lehrbuch der Architektur zu verfassen, wieder dem Bestreben seiner Zeit, im Hinsehen auf die *Geschichte* Wege aufzuweisen für eine Höherentwicklung der kritisch betrachteten Zeitlage.

Außerdem stehen damals gewisse Kreise dem Bestreben, in künstlerischer Hinsicht wieder Höhepunkte erreichen zu können, skeptisch gegenüber. Bei aller Würdigung der Kunst, auch der zeitgenössischen, vertreten sie die Auffassung, die eigentlichen *Kunst*zeitalter seien end-

[1] Vgl. hierzu des Genaueren die Ausführungen von Hermann Schmalenbach: «Individualität und Individualismus», Kantstudien 1921, 4. Heft, S. 377—379 u. S. 381.

gültig vorbei, und die Größe und der Fortschritt der eigenen Zeit liege auf anderem Gebiet. *Hegel* sagt z. B.: «Die höchste Bestimmung der Kunst ist für uns im Ganzen ein Vergangenes. Sie ist bei uns in der Vorstellung hinübergetreten und hat nicht mehr die Unmittelbarkeit, Lebendigkeit, Wirklichkeit für uns, wie damals, als sie blühte, wie bei den Griechen . . . Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt . . . Unsere Zeit ist daher auch vornehmlich zur Reflexion, zu Gedanken über die Kunst erregt . . . Unsere Welt, Religion und Vernunftbildung ist über die Kunst als die höchste Stufe, das Absolute auszudrücken, um eine Stufe voraus.»[1]

Abgesehen von den Klagen über den Verfall der Kunst durch bloßes Nachahmen historischer Stile finden sich auch bei Schinkel Anklänge an diese Zitate aus Hegels Berliner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823 und 1826), von denen Schinkel bei seinem regen geistigen Interesse wohl auch Kenntnis nahm. So kann z. B. Schinkel sagen, die Kunst werde immer mehr eine museale Angelegenheit (vgl. das Kapitel «Die beiden wichtigsten antikünstlerischen Tendenzen etc.»). Auch stimmt er mit jener Auffassung Hegels überein, die in gewisser Weise auch derjenigen Schillers entspricht: Kunst sei «vergeistigtes Sinnliches» und zugleich «versinnlichtes Geistiges» als «Darstellung des Göttlichen» durch das Göttliche (die schöne Seele) im Menschen.[2] Auch mit anderen Anschauungen Hegels geht Schinkel einig, z. B. daß die Architektur die primäre der Künste sei, daß jedes echte Bauwerk im Dienst des Geistigen zu stehen und sich seinem jeweiligen Zweck und seiner Bestimmung anzupassen habe.[3] Doch im *Gegensatz* zu Hegel sieht er wie Schiller seine konkrete, gegenüber früher allerdings andere Aufgabe und überhaupt den höheren Sinn des Daseins auch für *seine* Zeit darin: von diesem neuen *gedanklichen, reflektiven* Standpunkt her immer noch als *Kunst*schaffender tätig sein zu sollen, in der Ueberzeugung, wahre Kunst sei Religion, und in besonderem Gegensatz zu Hegel: auch *christliche* Religion, und das wahre Kunstwerk sichtbar in Erscheinung getretene Vernunft. Philosophie und Religion erlebte Schinkel vereinigt und *veranschaulicht* im Kunstschaffen und im Kunstwerk als höchsten Sinn des menschlichen Daseins.

Diesen Sinn, den Schinkel in seiner Künstlerexistenz sah, und die Art, wie er diese darlebte, dies steht vor allem in Zusammenhang mit dem Welterleben seiner Zeitgenossen Karl Wilhelm Ferdinand *Solger*[4]

[1] G. W. F. Hegel, Sämtliche Werke, herausg. von G. Lasson, Bd. 10a, Lpz. 1931, Vorlesungen über Aesthetik, 1. Halbb. «Die Idee und das Ideal», Einleitung, S. 18/19, S. 20, S. 26, S. 27, S. 66.

[2] Auf diese Uebereinstimmung zwischen Schiller, Hegel und Schinkel kann hier nicht näher eingegangen werden, das wäre eine Arbeit für sich. Außerdem soll damit nicht gesagt sein, daß sich die Kunstauffassung aller drei in diesem Punkte bis ins einzelne decke.

[3] Vgl. Hegels sämtl. Werke, hg. von Hotho, Bd. 10, 2. Abt., S. 263 ff.

[4] Solger (geb. 1780 zu Schwedt, gest. 1819 in Berlin) wurde 1810 als ord. Professor der Philosophie nach Berlin berufen, nachdem er einige Zeit an der Universität in Frankfurt a. O. tätig gewesen war. Seit 1811 verband ihn eine enge Freundschaft auch mit Ludwig Tieck.

und Johann Gottlieb *Fichte*. Mit Solger hatte er bereits auf dem Gymnasium eine nahe Freundschaft geschlossen» und bis zu dessen Tode «einen genauen Umgang»[1]. Zweiundzwanzigjährig nahm er Werke Fichtes, der seit 1799 in Berlin lehrte, mit auf seine erste italienische Reise (1803—1805). Es mag «als ein charakteristischer Zug . . . anzuführen sein, daß Schinkel inmitten dieser künstlerischen Beschäftigungen und unter den Reizen des südlichen Lebens das Bedürfnis nach einer strengeren Geistesnahrung empfand, wozu ihm die Werke Fichtes, die er mit auf die Reise genommen, Gelegenheit boten. Später war er ein eifriger Zuhörer von Fichte.»[2] «Ueberhaupt war der Einfluß, welchen die hohe moralische Kraft, die Tüchtigkeit der Gesinnung dieses Philosophen auf Schinkel ausübte, auf die Ausbildung seines Charakters für das ganze Leben von der entscheidensten Bedeutung.»[3]

Im Folgenden soll zum näheren Verständnis der Zusammenhang von Schinkels Welterleben mit dem Fichtes und dem Solgers aufgezeigt werden.

Wenn seit Schellings «Darstellung meines Systems» ein «subjektiver» und ein «objektiver» Idealismus unterschieden und in Fichte der Vertreter des ersten gesehen wird, Schelling und im Anschluß an ihn Solger zu den Vertretern des objektiven gehören, so muß als Erstes versucht werden, den Unterschied zwischen diesen beiden Idealismen und die Stellung Schinkels zu ihnen kurz darzulegen.[4]

Fichte unterscheidet im ganzen drei Gesichtspunkte des Welterlebens: Erstens den «transzendentalen Gesichtspunkt» (von Schelling «subjektiver Idealismus» genannt), nach dem die dingliche Welt nur Produkt des im menschlichen Ich wirksamen und in ihm sich offenbarenden absoluten Göttlichen ist und dem Menschen als Widerstand gesetzt wird zur sittlichen Ueberwindung bezw. als «das versinnlichte Materiale der Pflichterfüllung». Alles echte Bewußtsein ist so im Grunde Gottesbewußtsein, das sich in schöpferischen freien Taten äußert. Neben den transzendentalen Gesichtspunkt stellt Fichte zweitens den «gemeinen Gesichtspunkt», der die sinnlich wahrnehmbare Welt als eine reale, an sich gegebene betrachtet. Drittens kennt Fichte noch den «ästhetischen Gesichtspunkt», der die sinnliche Welt zwar auch als gegeben ansieht, aber nur bedingt, nur unter

[1] Nach Gustav Friedrich *Waagen:* «Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler», S. 328 (verfaßt 1843, hier zitiert auf Grund der Ausgabe in den «Kleinen Schriften», Stuttgart 1875). — Waagen (geb. 1794 in Hamburg, gest. 1868 als Direktor der Gemäldegalerie der königlichen Museen in Berlin) begleitete Schinkel auf der zweiten italienischen Reise (1824) und zählte bis zum Tode Schinkels zu dessen besten Freunden.

[3] Nach Franz Theodor *Kugler:* «Karl Friedrich Schinkel» in «Kleine Schriften und Studien», S. 310, Stuttg. 1854. Kugler (geb. 1808 in Stettin, gest. 1858 in Berlin) zählte in den letzten Lebensjahren Schinkels zu dessen engerem Bekanntenkreis.

[3] Nach Waagen, a. a. O., S. 325.

[4] Die folgenden Ausführungen über Fichte, Schelling und Solger stützen sich zum Teil auf den «Grundriß der Geschichte der Philosophie» von J. E. Erdmann, hg. von Ferd. Clemens, Berlin—Zch. 1930, ferner auf die «Metaphysik der Neuzeit» von H. Heimsoeth, Handb. der Philosophie, Mchn., Bl. 1929, außerdem auf Fr. Th. Vischers «Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen» und endlich auf eigenes Studium verschiedener Originalwerke.

der Voraussetzung, daß in ihr die göttlichen Ideen wirken und ihr Ursprung und Urgrund sind. Kunst und Kunstentwicklung heißt deshalb für Fichte stetige neue Offenbarung und Darstellung der göttlichen Ideen durch die Tätigkeit des Menschen. Die sinnliche Welt ist damit nicht etwa eine Illusion, aber sie ist nur «real», insofern der Mensch einsieht, daß sie nicht «an sich», sondern «gemacht» ist: Bedingt und durchwirkt durch die vom Menschen in seinem Ich erlebbaren göttlichen Ideen.

Auch die in der sinnlichen Welt erlebbare Schönheit ist Wirken und Wirkung der vom richtig erkennenden *Menschen* erlebten göttlichen Idee; ebenso verhält es sich mit dem Sittengesetz. Erlebt man es nicht als ein absolutes, außerhalb stehendes, sondern als aus der inneren Tiefe des eigenen Wesens wirkendes, als die im Tun des Menschen sich offenbarende göttliche Idee, dann ist das auf die sinnliche Natur gerichtete Handeln ästhetisch, d. h. schön. Folgende Ausführungen Fichtes schließen sich hier an: «Es lassen sich über diesen Gegenstand [ästhetische Bildung und Kunst] zwei Regeln geben:

1. Für alle Menschen. Mache dich nicht zum Künstler wider Willen der Natur: und es geschieht stets wider ihren Willen, wenn es nicht auf ihren Antrieb geschieht, sondern zufolge eines eigenwillig gefaßten Vorsatzes erzwungen wird. Es ist absolut wahr: der Künstler wird geboren. Die Regel zügelt das Genie, aber sie gibt das Genie nicht: eben darum weil sie Regel ist, Begrenzung beabsichtigt, nicht aber Freiheit.
2. Für den wahren Künstler. Hüte dich aus Eigennutz oder Sucht nach gegenwärtigem Ruhme dem verdorbenen Geschmacke deines Zeitalters zu frönen: bestrebe dich, das Ideal darzustellen, das von deiner Seele schwebt, und vergiß alles andere. Der Künstler begeistere sich nur durch die Heiligkeit seines Berufs; er lerne nur, daß er durch Anwendung seines Talents nicht dem Menschen dient, sondern seiner Pflicht; und er wird seine Kunst bald mit ganz anderen Augen ansehen; er wird ein besserer Mensch werden, und ein besserer Künstler dazu. Es ist ein der Kunst sowie der Moralität leicht schädlicher Gemeinspruch, *schön sey das, was gefalle.* Was der ausgebildeten Menschheit gefällt, dies freilich, und dies allein ist schön; solange sie aber noch nicht ausgebildet ist — und wann wird sie es je seyn? — kann oft das Geschmackloseste gefallen, weil es Mode ist, und das trefflichste Kunstwerk keinen Beifall finden, weil das Zeitalter den Sinn, in welchem es aufgefaßt werden müßte, noch nicht entwickelt hat.»[1]

Unter *Geschichte* versteht Fichte stetig neue Offenbarung Gottes. Gott schafft die Welt ständig selbst «nach seinem Bilde, indem er immer fortfährt, sein Bild in ihr zu entwickeln in neuer Klarheit». «Ohne die Erscheinung des göttlichen Wesens in neuer Klarheit steht die Welt stille und es geschieht nichts Neues unter der Sonne.» Der Mensch, sofern er Neues

[1] Fichte: Sittenlehre, a. a. O., S. 355/356.

erkennt und schafft aus seiner Freiheit, wird in der Geschichte immerfort «durch sein tätig gewordenes Wissen zur eigentlichen Lebenskraft in der Welt und zur Triebfeder der Fortsetzung der Schöpfung».[1] — In diesem Sinne Fortsetzer, Träger, Subjekt des geschichtlichen Prozesses zu sein, das ist die Bestimmung des Menschen, das macht seine Individualität aus. «Freiheit ist Darstellung des absoluten Lebens als primäre Realität des geschichtlichen Daseins».[2] Der Mensch soll «in sich die Menschheit in ihrer ganzen Fülle darstellen . . . aber nicht um der Menschheit selbst willen . . . sondern um hinwiederum in der Menschheit die Tugend, welche allein Wert an sich hat, in ihrer höchsten Vollkommenheit darzustellen».[3] Aber: «Das einzige Kriterium, an welchem die Erhebung eines Individui zum realen Bewußtsein klar wird, ist, wenn es sich als Glied der Gemeinde, Glied eines Ganzen, als dessen integrierender Teil erscheint.»[4] «Von da entsteht Fichte seine neue Fassung der Nation, als einer überpersonalen geistigen Realität, die zugleich Individualität, unvergleichlich-unersetzbare Ausprägung des göttlichen Erscheinungslebens ist.»[5] — Und was endlich den Staat betrifft, sagt Fichte: «Jede Staatsverfassung ist rechtmäßig und man kann ihr mit gutem Gewissen dienen, die das Fortschreiten zum Bessern im Allgemeinen und für die Einzelnen nicht unmöglich macht. Völlig rechtswidrig ist nur diejenige, die den Zweck hat, alles so zu erhalten, wie es gegenwärtig ist.»[6]

Wenn Schelling und Solger mit Fichte darin übereinstimmen, daß die gesamte Welt der Erscheinungen Ausdruck und sinnliches Sichtbarwerden der göttlichen Ideen ist, so unterscheiden sie sich grundsätzlich von ihm im Folgenden: «Die Natur, wie sie Schelling (und mit ihm Solger) . . . denkt, ist weit davon entfernt, bloß sinnliche Welt-Hinschauung und immanentes Widerstandsmaterial geistiger Ichwesen zu sein. Ihr Dasein geht keineswegs auf in ihrer teleologischen Bedeutung für sittliche Freiheit. Für Schellings Weltauffassung ist der lebendige Kosmos der Natur nicht weniger real als die «Geisterwelt». Dem einzelnen endlichen Ich steht die Natur als ein bewußtseintranszendentes Dasein gegenüber; ihre Wesen und Kräfte haben die gleiche Eigenrealität und analoge Selbstbedeutsamkeit wie die einander gegenüberstehenden Ichwesen. Natur ist eigene ursprüngliche Offenbarung des Absoluten; in ihren sinnlichen Erscheinungen ist Uebersinnlich-Ideelles objektiv gegenwärtig.»[7] Das heißt: Nicht *subjektiver*, sondern *objektiver* Idealismus. Für Schelling und für Solger existieren Subjektives und Objektives gleichberechtigt. Das Objektive ist nicht nur «gemacht». Das einzelne Individuum ist so Verwirklichung der Gattung im Naturstoffe, die Gattung selbst aber eine Idee, die ihren bestimmten Ort hat in den Kreisen der Ideen, sodaß mit ihr die absolute

---

1 Zitate aus Fichtes Werken nach Heimsoeth, a. a. O., S. 127, 128.
2 Heimsoeth a. a. O. S. 128.
3 Fichte, «Die Bestimmung des Menschen», hg. von M. Kronenberg, Stuttg. 1922, S. 154.
4 Zitat aus Fichte nach Heimsoeth, a. a. O., S. 129.
5 Heimsoeth, a. a. O., S. 129.
6 Fichte: Sittenlehre, a. a. O., S. 361.
7 Heimsoeth, a. a. O., S. 132.

Idee selbst zum Ausdrucke kommt. Das Schöne wird dabei ähnlich wie bei Fichte angesehen als mangellos reiner Ausdruck der Idee.[1] «Die ewigen Ideen . . . — aller Gegensätzlichkeit des Subjektiven und Objektiven Naturhaften und Geistigen vorausgelegen . . . — sind die Urbilder aller in Stufen und Differenzen sich auseinanderlegenden Wirklichkeiten . . . — und dies ist nun die große metaphysische Funktion der Kunst: Diese Ideen gegenbildlich und im endlich sinnlichen Produkt selbst in concreto darzustellen.»[2] «Die Formen der Kunst sind die Formen der Dinge an sich und wie sie in den Urbildern sind.» «Die selben Urbilder, von welchen . . . die wirklichen Dinge nur unvollkommene Abdrucke sind, sind es, die in der Kunst selbst als Urbilder, demnach in ihrer Vollkommenheit objektiv werden . . . ». Kunst ist «Ausfluß des Absoluten». Ihre «unmittelbare Ursache» Gott.[3]

Auch Solger begreift die Schönheit als reine Einheit des Wesens und der Erscheinung, doch legt er seine Anschauungen durchaus selbständig dar, und grenzt sich in manchem gegen Schelling ab. Das Schöne ist für ihn «die Einheit des Wesens und der Erscheinung in der Erscheinung, wenn sie zur Wahrnehmung kommt»,[4] und zwar in einem einzelnen. Dieses Einzelne bedeutet eine Welt für sich, ein «Weltall» und dies als «vollständige Durchdringung des Begriffs und der Erscheinung, welche selbst erscheint»[5], wobei mit Begriff gemeint ist: die in ihrer höchsten Vollendung erfaßte Idee, «das Ganze, das sich in dem vollkommenen und in sich selbst zurückkehrenden Zusammenhang des einzelnen offenbart»[6] als Schönheit. Dieses einzelne «ist einzig und allein *der Mensch* . . . Die Idee rein als solche schön darzustellen, ist der Kunst versagt, denn dieselbe kann als reine Idee nie ihr eigenes Symbol sein; dies kann sie nur in Wirklichkeit . . . Soll das Irdische Gegenstand der Kunst sein, so muß es individuell sein und dies ist allein der Mensch».[7] «Philosophie, Kunst und Religion, sind die drei notwendigen Bestandteile einer harmonischen Bildung. Philosophie ohne Kunst ist Mittel ohne Zweck. — Kunst ohne Philosophie ist Ende ohne Ausgang; beides aber ohne Religion ist wahrhaft frevelhaft, ruchlos und gottlos. Damit heißt Philosophie Trotz und Gewalttat und Kunst freches Spiel.» Dieses Zitat aus Solger, das sich im handschriftlichen Nachlaß Schinkels befindet[8], umreißt die Anschauung Solgers

[1] Vgl. Vischer, Aesthetik, a. a. O., 1. Teil, «Metaphysik des Schönen», S. 130.

[2] Heimsoeth, a. a. O., S. 142/143.

[3] Zitate aus der Gesamtausgabe von Schellings Werken, Stuttg. — Augsburg 1859, 5. Bd.: «Philosophie der Kunst», «Allgemeiner Teil der Philosophie der Kunst», 1. Abschn., S. 373—387.

[4] Solger: «Erwin, vier Gespräche über das Schöne und die Kunst», Bln. 1815, 1. Teil, S. 161.

[5] Solger: «Erwin», S. 170.

[6] Nach Vischer, Aesthetik, a. a. O., S. 131.

[7] Solger: «Vorlesungen über Aesthetik», Lzg. 1829, S. 158/59. Vgl. hierzu Fichte (Sittenlehre S. 343): «Ein Wirken auf die Natur bloß um der Natur willen gibt es nicht: der letzte Zweck dieses Wirkens sind immer Menschen.»

[8] Mappe IV a., Klebeheft 4c.

und Schinkels: Erkenntnis des Göttlichen (Philosophie), Erleben des Göttlichen und Sein im Göttlichen (Religion) und Tun bezw. Darstellen des Göttlichen (Kunst) bilden eine unzertrennliche Einheit und machen die wahre Bildung des Menschen aus.

Wenn jetzt die Frage beantwortet werden soll, wie *Schinkel* zum subjektiven und objektiven Idealismus stehe, so kann keine eindeutige Antwort gegeben werden. Schinkel vereinigt *beide* Anschauungsarten in sich. Mit Fichte verbindet ihn vor allem seine ethische Lebenshaltung, die Ueberzeugung von der Freiheit des Individuums und der möglichen und einzig richtigen Tätigkeit des Menschen, mit höchster Willensanstrengung aus dieser Freiheit, aus dieser unmittelbaren Verbindung mit dem Prinzip des Seins alle Widerstände zu überwinden, alles daran zu setzen, um die Ideen, das Erlebnis des wahren Wesens der Dinge in Wirklichkeit umzusetzen. Dementsprechend lautet sein Wahlspruch: «Unser Geist ist nicht frei, wenn er nicht Herr seiner Vorstellungen ist; dagegen erscheint die Freiheit des Geistes bei jeder Selbstüberwindung, bei jedem Widerstande gegen äußere Lockung, bei jeder Pflichterfüllung, bei jedem Streben nach dem Besseren und bei jeder Wegräumung eines Hindernisses zu diesem Zweck. Jeder freie Moment ist ein seliger.»[1] — Dieser Einstellung entspricht seine Kunstauffassung, und wenn er wie Schelling und Solger die Natur, die sinnlich wahrnehmbare Welt als eine gegebene anerkennt und als Künstler im wahren Kunstwerk eine Welt für sich, einen Mikrokosmos erlebt, so entfernt er sich damit auch nicht von *Fichte*. Denn für Fichte gibt es den «*ästhetischen Gesichtspunkt*», von dem aus die Natur auch *gegebene* Realität ist. Von da her scheint der Widerspruch zwischen objektivem und subjektivem Idealismus gar nicht mehr zu bestehen. Solger sieht deshalb von seinem Standpunkt aus in diesem «ästhetischen Gesichtspunkt» Fichtes einen Widerspruch zu dessen Gesamtauffassung und sagt: «Wie dies möglich ist, hat Fichte nicht zeigen können.[2] Doch kann uns hier dieses Problem nur im Hinblick auf Schinkel beschäftigen. Man darf wohl sagen, daß in innerer Uebereinstimmung mit Fichte dieser ästhetische Gesichtspunkt für ihn *Tatsache* ist in seiner eigenen Existenz als Künstler. Für Schinkel wird alles sinnlich wahrnehmbare Sein bestimmt von den göttlichen Ideen, und alles, was der Mensch Rechtes tun kann, darf nur unmittelbares Wirken und Wirksamwerden dieser Ideen sein. Diese Anschauung findet er als Künstler im subjektiven Idealismus Fichtes, und im objektiven Schellings und Solgers. Eventuelle Widersprüche «interessieren» ihn nicht, er lebt die Synthese beider Anschauungen, so wie sie sich theoretisch auch vom «ästhetischen Gesichtspunkt» Fichtes her vertreten ließe. Die oben wiedergegebene Regel, die Fichte für «den wahren Künstler» gibt, charakterisiert gerade Schinkel. — Nach den obigen Ausführungen ist es auch nicht verwunderlich, wenn Schinkel mit den wichtigsten Forderungen Schellings hinsichtlich der Kunst übereinstimmt. Um nur ein Beispiel zu nennen:

[1] Von v. Wolzogen dem ersten Bande des von ihm herausgegebenen Nachlasses als Motto vorangestellt mit der Bemerkung «Von ihm selbst für seine Familie aufgesetzt.»
[2] Solger, Vorlesungen über Aesthetik, S. 41/42.

Für beide ist die *Mythologie* «die notwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst.»[1]

Von Bedeutung sind auch die Beziehungen Schinkels indirekt zu Schiller. Dann besonders zu Goethe, mit dem er seit 1816 freundschaftlich verbunden war.[2] Hierauf kann zwar nicht eingegangen werden. Nur Folgendes soll angemerkt sein. Mit Schiller hat Schinkel die Begeisterung und den fast übermenschlichen Willen gemeinsam, die Menschheit durch die Kunst zu läutern und vorwärts zu bringen, wie dies in Schillers Briefen «Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen» zum Ausdruck kommt. Mit ihm, mit Solger und mit Schelling, auch mit Goethe verbindet ihn ferner *platonisches* Welterleben in der Art der Schriften *Shaftesburys*, die von Herder an im damaligen Deutschland bedeutungsvoll geworden sind: Etwa als konkretes Erlebnis des «Reichs der Ideen», als Forschen nach der «Urnatur», dem Urtypus», oder in der Erklärung der Schönheit als potenziertes In-Erscheinung-Treten der Idee.

Mit obigen Ausführungen sollte nicht diese oder jene Abhängigkeit Schinkels in seinem Welterleben und seiner Kunstauffassung aufgezeigt werden, sondern lediglich seine Beziehung zu wichtigsten philosophischen Richtungen seiner Zeit für ein besseres Verständnis seines eigenen Standorts. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit war er von einer Regsamkeit und einer universellen Belesenheit, wie es sich nur von einem Menschen dieser Zeit denken läßt. So finden sich in seinem handschriftlichen Nachlaß neben Abschriften und Auszügen aus Werken *Fichtes* und *Solgers*, bezeichnenderweise viele Auszüge aus *Goethe*schen Schriften (z. B. aus der Farbenlehre), eine große Reihe Abschriften von dessen Maximen und Reflexionen und von Gedichten, Teile aus dem Briefwechsel von Goethe an Schiller, Zitate von August Wilhelm *Schlegel*, ferner Auszüge aus Werken *Jean Pauls* (besonders aus dem «Titan» und der «Vorschule der Aesthetik»), solche aus Ludwig Tiecks «Dramaturgischen Blättern», aus *Goerres*' volkskundlichen und aus C. G. *Carus*' naturwissenschaftlichen Schriften, weiterhin aus den Abhandlungen *Heinroths*[3] und mancher anderer zeitgenössischer Bücher über Kunst, Philosophie und Verwandtem.

[1] Schelling: Philosophie der Kunst, a. a. O., S. 405.

[2] Vgl. Adolf Doebber: «Schinkel in Weimar», Jahrb. der Goethe-Gesellschaft, 10. Bd., Weimar 1924.

[3] Schinkel scheint sich speziell mit den Werken dieses heute fast unbekannten Gelehrten und Arztes beschäftigt zu haben, wie aus seinen Auszügen hervorgeht. Deshalb sei im Hinblick auf Schinkels Weltanschauung hier kurz ein Ueberblick über Heinroths hauptsächlichste Werke gegeben, der in *seinem* Beruf weltanschaulich eine ähnliche Stellung einnimmt wie Schinkel als Künstler: Johann Christian August Heinroth (1773—1848), Professor der psychischen Heilkunde auf der Universität zu Leipzig, Arzt am Zucht-, Waisen- und Versorgungs-Hause zu St. Georgen daselbst, mehrerer gelehrter Gesellschaften korrespondierendes Mitglied», schrieb u. a.: «Lehrbuch der Seelenstörungen», Lpg. 1818, dann «Ueber die Hypothese der Materie und ihren Einfluß auf Wissenschaft und Leben», Lpg. 1828, ferner «Der Schlüssel zu Himmel und Hölle im Menschen oder über moralische Kraft und Passivität», Lpg. 1829. In diesen Werken sucht er nachzuweisen, daß die Materie an sich lediglich eine Hypostase der materialistischen Weltanschauung sei, so wie diese auf Grund der englischen Empiristen und der französischen Materialisten der Naturwissenschaft und Heilkunde seiner Zeit zur

Fragt man sich, zu welcher Kunstrichtung der damaligen Zeit Schinkel als Künstler zu rechnen sei, ob zu den Romantikern im Sinne einer Wiedererweckung der «altdeutschen» Kunst, der Gotik, oder zu den Klassizisten als Nachahmer antiker Formen, so muß vorläufig allgemein gesagt werden, daß er sowohl der Praxis als auch seiner schriftlich niedergelegten Kunstauffassung nach zu keiner dieser Richtungen gehört, so wenig er in philosophischer Hinsicht einseitig festzulegen ist, aus dem einfachen Grunde, weil er sich bemüht, immer ursprünglich *Neues* zu schaffen, wenn auch im Hinschauen auf die großen historischen Kunstepochen[1]. Dieses Ringen um Ursprünglichkeit, um Wahrheit aus immer wieder neuer Erkenntnis des Wesentlichen bei jeder gestellten Aufgabe, verbindet den «Klassiker» Schinkel, wie wir ihn deshalb nennen wollen, mit Fichte. Und wenn man allgemein sagen kann, Schelling, in gewisser Weise auch Solger, stehen in enger Beziehung mit der Romantik, so Fichte mit einem Klassiker wie Schinkel, und Fichtes «Ansätze» zu einer Aesthetik waren deshalb im Hinblick auf Schinkel nicht «naturlos»[2], sondern in bestem Sinne *fruchtbar*. — Das nähere Verhältnis Schinkels zu den historischen Baustilen, in Praxis und Theorie, kommt als Erhärtung obiger allgemeiner Behauptungen über seine Selbständigkeit und sein Ringen darum im Kapitel «Architektur in ihrer historischen Entwicklung» ausführlich zur Sprache, und zwar soll dort sein jeweils *praktisches* Verhalten in verschiedenen *Anmerkungen* dargelegt werden. Ueber seine prinzipielle Einstellung zur Geschichte, hinsichtlich der Nachahmung *antiker* Formen, wird bereits im Kapitel «Kunst

---

Grundlage diene. Nicht sei wesentlich, das Leben zu erforschen, «wie es erscheint, sondern wie es aller Erscheinung zu Grunde liegt» (Hypothese der Materie, S. 216); das sei die *wahre* Wissenschaft. Alle echte Erkenntnis und damit das einzig richtige und gesunde Dasein für den Menschen fließe aus Gott und sei in Gott. Seelenstörungen seien so nur heilbar, wenn der Mensch zur wahren Erkenntnis komme. In Wirklichkeit bilde die Welt eine Einheit in Gott, deren Nichterkenntnis zur Krankheit, zur Sünde führe. Die wahre moralische Kraft fließe deshalb aus der Vereinigung mit Gott und verleihe die wahre Freiheit, sei allein das ewige Leben. So schreibt er z. B.: «In uns aber liegt ein Keim des Lebens, das nie untergeht und der, wie er aus dem ewigen Leben hervorquillt, auch sein Ziel im ewigen Leben hat. Wir haben diesen Keim des ewigen Lebens die *moralische Kraft* genannt, und damit das Höchste in der menschlichen Natur bezeichnet. Sie ist, wenn man so will, die Kraft der *Freiheit*, aber nur, indem sie Kraft der Heiligkeit ist» («Der Schlüssel zu Himmel und Hölle», S. 402/403). — Der allem Anschein nach große Eindruck, den Heinroth auf Schinkel gemacht hat, geht schon daraus hervor, daß Schinkel dem Auszug aus Heinroths Schriften seinen eigenen Wahlspruch einfügte und zwar neben die folgenden Sätze Heinroths, welche die Quintessenz des 3. Teils der Einleitung («Geistige Kraft») vom «Schlüssel zu Himmel und Hölle» ausmachen: «Moralische Kraft ist ein Vermögen, dessen Anwendung den freien Zustand, dessen Nichtanwendung den unfreien Zustand bezeichnet.» (Hs. N. Mappe 1, Blatt 17).

[1] Vgl. hierzu Franz Kugler: «Schinkel», Kleine Schriften und Studien, 3. Teil. Stuttg. 1854, S. 314; dann Fritz Stahl: «Schinkel» 10. Sonderheft der Berliner Architektenwelt, Bln. 1912, S. 3 bis 10; ferner August Grisebach: «Karl Friedrich Schinkel» Lpg. 1924, S. 185—187, die alle zu diesem Punkte Wesentliches sagen und Schinkel auch weder Romantiker noch Klassizist nennen möchten.

[2] Vischer, Aesthetik a. a. O. S. 128, nennt den subjektiven Idealismus Fichtes «zu naturlos, um . . . einem tiefen Gedanken über das Schöne, den er in dieser Richtung vereinzelt erzeugt hat, Folge zu geben».

als das wesentliche Element der menschlichen Entwicklungsgeschichte» ausführlicher gehandelt, andeutungsweise schon im nächsten.

Zur anschaulichen Vergegenwärtigung, wie Schinkel im großen und ganzen von seinen Zeitgenossen erlebt wurde als Mensch, der existenziell *war*, was er erstrebte, und der die Forderungen erfüllte, die er in seinen Ausführungen über Kunst niederschrieb, sei zum Abschluß dieses Kapitels nachdrücklich auf die Aufzeichnungen seines Freundes Waagen hingewiesen[1], die mit folgenden Worten endigen: Bei Schinkel standen Charakter und Genie in seltener Harmonie und bildeten seine Seele zu einer Reinheit und Schönheit aus, wie sie nur in sehr wenigen Fällen von den Menschen erreicht wird».

II. Schinkels geplantes architektonisches Lehrbuch.

Wenn im Vorwort gesagt wurde, daß diese Darlegungen zum Teil auf Entwürfen zu einem architektonischen Lehrbuch beruhen, so muß jetzt darauf eingegangen werden, was Schinkel mit diesem Werk beabsichtigte. Damit wird sein Wollen in weiteren wichtigen Punkten charakterisiert.

Mit dem Hinweis auf Hegels allgemeine Stellung zur Kunst wurde im vorhergehenden Kapitel darauf hingedeutet, wie Schinkel die gegenüber früher mehr zur Reflexion hinneigende Eigenart seiner Zeit bejahte in der Ueberzeugung, daß auch von *diesem* Standort her für den Menschen als wichtigste Aufgabe die *künstlerische* Tätigkeit bleibe.

Auf Grund dieser Einstellung und zugleich auf Grund der von ihm erlebten damaligen künstlerischen Mängel und Gefahren fühlte sich Schinkel gedrängt, ein architektonisches Lehrbuch zu schaffen als *anschaulichen* Leitfaden zur richtigen Ausbildung junger Architekten. Und zwar sollte dieses Werk eine *Kritik* der historischen Architekturstile werden, keine Kritik um der Kritik willen, sondern um klarzustellen, wo die moderne Zeit für ihre Zwecke die richtigen, nicht etwa nachzuahmenden, vielmehr weiter zu bildenden Anhaltspunkte finden könne, eine Aufgabe, die in *seiner* Zeit erst eigentlich möglich geworden sei. Seine Absicht skizziert er ausführlich folgendermaßen (Klebeheft 4b): «*Plan des Ganzen:* Uebersicht der Baukunst von ihrem Entstehen an bis auf unsere Zeit, mit Rücksicht auf ihre notwendige Entwicklung in der Geschichte.

1. Zur Würdigung einer jeden Epoche, die ihre Eigentümlichkeit durch einen beträchtlichen Zeitraum hindurch behauptete und in derselben ganze Nationen leben ließ.
2. Zur näheren Erkenntnis der Wirkungen und des Einflusses der verschiedenen Elemente dieser Kunst in den vielfältigen Zweigen ihrer Entwicklung, sowie zur näheren Erkenntnis des Grads dieser Entwickelungen, wo noch auf gewisse Weise auf die weiteren Fortschritte geschlossen werden könnte». —

[1] Waagen a. a. O. S. 299 ff.

Auf einem andern Blatt führt Schinkel dann das unter 2. Gesagte weiter aus und schreibt (Hs. N. Klebeheft 3, Bl. 19): «Ein Hauptzweck des Werks ist der: einen Standpunkt für die Beurtheilung (nicht eigentlich Critik im neuesten Sinne des Worts und alles dessen, was damit zusammenhängt) zu finden, von dem aus ein uns neu erscheinendes Werk betrachtet werden muß, von wo ab wir den Leitfaden finden aus dem Chaos der unendlich mannigfaltigen Erscheinungen von oft ganz entgegengesetztem Character, welche uns die Geschichte in ihrer viel verzweigten Entwicklung zugeführt hat, und welche in uns das Schwanken der Begriffe erzeugte, einen geordneten Weg zu finden, an welchem sich die neuen Erscheinungen nach ihrem eigenthümlichen Werke aneinander reihen und Authorität gewinnen können, ohne eine spezielle Authorität in der Geschichte für sich grade in Anspruch nehmen zu dürfen». — Mit dem Hinweis, daß er von «jeher» die Absicht zu einem solchen Lehrbuch gehabt habe, ergänzt er obige Ausführungen folgendermaßen (Hs. N. Klebeheft 3, Bl. 16): «Es ist unter diesen verschiedenartigen Entwicklungsperioden und Verhältnissen eine solche Masse von Stoffgebieten, poetische als technische, an den Tag getreten, daß es an der Zeit zu seyn scheint, darin Ordnung zu bringen; wenigstens war mir dies Gefühl von jeher lebendig. Auch zeigt die Zeit selbst ein Bestreben darin, mit unendlicher nie vorher eingetretener Genauigkeit die Ueberbleibsel einer alten, in Beziehung harmonischer Entwicklung anerkannten Vorzeit (Griechenlands) aufzusuchen, um einen Anhalts- oder Anfangspunkt wieder zu finden, an welchem ein consequentes Kunstleben anzuknüpfen ist.

Wenn die Anwendung auf die der Zeit anliegenden Aufgaben der Kunst bis jetzt nicht vollkommen gelungen ist, so darf dies nicht abschrecken, das Bestreben ist gewiß sichtbar und lehrreich, wenn auch oft im negativen Sinn. In dieser Beziehung sey auch dies mein Bestreben, eine stetige Entwicklung in die Architektur zu bringen, welche zum Criterium für Styl einen kleinen Beitrag liefern soll, nicht ganz verwerflich anzusehen. Besser Begabte werden schon sehen, wo es fehlt, und wenn es nur zur Aufregung dient zu diesen Forschungen und Reinigungen der Kunst mitzugehn und besseres zu liefern, so ist der Zweck schon vollkommen erreicht, den ich bei der Bearbeitung hatte.

Alle diese Zustände haben meistens dazu gedient, daß sich die Menschheit auf das Mannigfaltigste versuchte, und selbst das schlechteste Prinzip brachte unter ihrer willkürlichen Tätigkeit mitunter Erscheinungen hervor, welche die Welt festhalten kann als etwas ihrer Vernunft Entsprechendes».[1]

[1] Vgl. auch den folgenden, bereits von Wolzogen veröffentlichten Text (W. III, S. 385): «Auf dem Wege des bloßen Raisonnements ist für bildende Kunst nur sehr Geringes zu leisten; ich habe deshalb den Weg der Anschauung bei dieser Arbeit als notwendig erachtet, weil bloß dadurch das unmittelbar Erfaßliche entsteht, welches allein nur dem Wesen bildender Kunst entspricht. Wer bei einem Werke der bildenden Kunst erst nach und nach durch Begriffe in seinen Sinn hineinkommen will, der kann nur sicher annehmen, daß es ihm an dem eigentlichen Kunstsinn mangelt, er kann sich

Schinkel ist sich bewußt, daß er mit seinem Werke etwas noch nie Dagewesenes beabsichtigt. Es kann dazu gesagt werden: Seit über Kunst geschrieben wurde und seit Winckelmanns Begründung der eigentlichen Kunstwissenschaft, vor allem der Stilgeschichte durch seine 1776 erschienene «Geschichte der Kunst des Altertums» wurde noch nie der Versuch unternommen zumal von einem *praktisch tätigen* Künstler, die *gesamte* Entwicklung der Architektur bis zum 19. Jahrhundert stilgeschichtlich zu erfassen, um wesentliche Anhaltspunkte zur Ausbildung der Architekten zu geben. Was Vitruv auf seine Art für die Antike vollbrachte, das wollte Schinkel auf neue Art von seinem historischen Gesichtspunkt aus für die moderne Zeit tun. Es ist dabei eigenartig, wie er z. B. was die Forderungen für die Ausbildung der Architekten angeht, mit Vitruv weitgehend übereinstimmt, wenn er auch seiner Zeit entsprechend besonderen Wert auf die Ausbildung des «schönen Gemüts» beim Architekten legt als Voraussetzung für jede echte künstlerische Tätigkeit.

Zum architektonischen Lehrbuch, das textlich nur spärliches Fragment geblieben ist, existieren im Gesamten über 400 ausgeführte Entwürfe und Zeichnungen, von deren ganzen Veröffentlichung hier abgesehen werden muß. Ein ähnliches Streben wie mit diesem Lehrbuch hatte sich bei Schinkel bereits früher in einem anderen Plane verdichtet, auf den noch hingewiesen werden soll. — Wenn ihn an der Vollendung seines architektonischen Lehrbuchs der Tod verhinderte, so war ihm hier die Gunst Friedrich Wilhelms III. nicht gewogen. Als dieser Preußenkönig daran dachte, ein großes Denkmal für die Erhebung Deutschlands in der Form einer gotischen Kirche zu errichten, schuf Schinkel den nie zur Ausführung gekommenen Entwurf eines gewaltigen gotischen Domes. Wolzogen hat den zu diesem geplanten Dom entworfenen Begleit-Text bereits veröffentlicht unter dem Titel: «Ueber das Projekt des Baus einer Cathe-

---

nur mit dem Zufälligen und mit den Nebendingen der Kunst beschäftigen. Aus diesem Grunde haben die Kritiken über Kunstwerke so wenig Nutzen und so viel Unerfreuliches. Wer ein Kunstwerk oder eine Reihe von Kunstproduktionen mit wahrem Nutzen für die Welt kritisieren wollte, der sollte dieselben Aufgaben der Reihe nach zu lösen suchen und darin anschaulich zeigen, wie das Werk hätte gemacht werden sollen. Einzelnes Fehlerhaftes herauszufinden, kann der gemeinste Sinn, ja der Barbar am leichtesten, und es ist eigentlich dessen wahres Geschäft. Den wahren Werth in einem Werke zu sehen, dazu gehört ein höherer Sinn, der nicht jeder besitzt oder geübt hat, weil er auf ein höheres sittliches Gefühl und höhere Bildung zugleich gegründet ist». (W. III, S. 383): «Worte sind vieler Deutung und Mißverständnisse fähig, wenn es auf dasjenige ankommt, was unmittelbare Anschauung erzeugen und durch solche wirksam sein soll. Hier ist Darstellung des Gegenstandes durch Kunst das einzig sicher Belehrende. Das erläuternde Wort kann nur Zugabe, Leitfaden für die Folgenreihe werden. Dem Künstler sind die gewöhnlichen Raisonnements immer zu lang, er liest sie nicht und will sie nicht; den Gelehrten und Laien bringen sie selten in der Wahrheit weiter, und ihnen ist es höchst ersprießlich, wenn sie sich an der unmittelbaren Anschauung gewöhnen zu empfinden, zu suchen, und sich den Gegenstand und die Empfindung über ihn klar zu machen. Dies ist der Grund, weshalb ich versucht habe, eine neue Form in diese Materie zu bringen, die nur als ein Versuch angesehen werden darf, die tausend Verbesserungen fähig sein wird ...».

drale auf dem Leipziger Platz zu Berlin als Denkmal für die Befreiungskriege, 1819.»

Kunst sei Angelegenheit des Staates, schreibt Schinkel. Aber nicht theoretisch abstrakt auf Akademien, sondern *praktisch* durch Errichtung großer repräsentativer Bauten, an denen sich die besten und mannigfaltigsten künstlerischen Kräfte des In- und Auslandes in gegenseitigem Dienste üben und bewähren könnten.[1]

In dieser Stellungnahme gegen die damals überall emporstrebenden Kunst-Akademien und technischen Hochschulen kommt zugleich der Kampf Schinkels zum Ausdruck gegen die Loslösung der Kunst aus ihrer Verwurzelung im öffentlichen Leben und in konkreten *Aufgaben*. Er sah die nur auf sich gestellte, aus dem Zusammenhang eines Ganzen herausgeworfene Künstlerexistenz des späteren 19. Jahrhunderts voraus, die ohne besonderen Auftrag nicht wie früher im Dienste der Kirche oder eines Fürsten sondern allein, einem inneren Drang folgend Kunst produzieren mußte, ohne zu wissen, wozu und für wen, sozusagen als Ware, für die dann auf irgendeine Weise Abnehmer gefunden werden mußten. Was früher die Kirche oder der einzelne Fürst für die Künstler bedeutete, das sollte nach Schinkel jetzt der *Staat* mit seiner Organisation übernehmen. Dies kommt ausführlicher im Kapitel über die richtige Staatsauffassung zur Behandlung.

---

[1] Es seien aus dem Text bei W. folgende charakteristische Stellen wiedergegeben W. III. S. 188—207: «Wenn Gott den Völkern neues Leben einhauchte, gegen den Untergang sich zu erheben, wenn er sie stark machte, die Freiheit zu erkämpfen, und wenn so ein großer Act in der Weltgeschichte geschlossen ward, dann ist hiernach das Edelste, was der Mensch beginnen kann, das Andenken einer solchen Zeit in religiösem Sinne recht festzuhalten und würdig zu ehren, und dazu ist nur ein Medium — die schöne Kunst. Was auch Herrliches gethan und in den Verhältnissen der menschlichen Gesellschaft niedergelegt wurde, es verlebte sich mit der Zeit, da die vorhandenen Gebrechen ohnehin verhinderten, daß es in vollkommener Reinheit hervorgehen konnte, und nach Jahrhunderten sucht man oft vergeblich seine Spuren. — Eine große und herrliche Handlung, durch die schöne Kunst erfaßt, hält sich in ihrer höchsten Reinheit durch Jahrtausende, und der Anblick großer Monumente führt uns das ideale Bild ganzer Nationen in die Gegenwart zurück ... Ein Denkmal dieser Art muß groß und würdig sein, denn die Ehre der ganzen Nation bei der Nachwelt hängt daran. Seine Majestät haben das Würdigste dazu erwählt; eine Kirche in dem ergreifenden Styl altdeutscher Bauart, ... Als unmittelbar bildendes und im Volke historischen Sinn begründetes Monument würde die Ausführung desselben, gegen den Sinn der Uebereilung in der neueren Zeit, mit Ruhe und Ordnung durch eine Reihe von Jahren nach einem dazu bestimmten jährlichen Etat fortgehen müssen. Der Staat müßte dieses Monument als den Mittelpunkt ansehen, wo alles, was er sonst für Gewerbe und Künste thun wollte, concentrirt würde, damit es auch der Mittelpunkt würde für die Bildung eines ganz neuen Geistes in dem Gebiete dieser, und wodurch ganz besonders der völlig erloschene alte werkmeisterliche Sinn wieder geweckt würde. Zu diesem Ende müßte nie danach gefragt werden: wann das Werk fertig werden würde, sondern es wäre allein darauf zu achten, daß alles, was daran gemacht wird, vollendet und untadelig sei, denn es wird ehrenvoller sein, wenn ein solches Werk, sollte das Schicksal auch seine Vollendung stören, halb auf die Nachwelt kommt als wenn es als ein ganzes dasteht, welchem die Gebrechen der Zeit den Charakter eines Denkmals nehmen und der Verachtung unserer Nachkommen preisgeben ... Durch wenigstens anderthalb Jahrzehnte hindurch müßte die Errichtung dieses Monuments der Zentralpunkt aller

Schinkel legte auf das handwerkliche und technische Können des Künstlers besonderen Wert. Wie er *selbst* sich um bestes handwerkliches und technisches Können bemühte, zeigen die Tagebuchnotizen seiner verschiedenen Reisen nach Italien, Frankreich und England. Er notierte alles für ihn technisch Neue und prüfte es auf die Verwendbarkeit in seiner einheimischen Praxis. Außerdem wirkte er selber höchst einflußreich auf das damalige Kunstgewerbe.[1]

Im Ganzen ergibt sich aus den Ausführungen der Einleitung, daß Schinkel in vollendetem Maße das vertrat und lebte, was seinem Zeitalter die Größe und den besonderen Glanz verlieh: Das von reinsten Willensimpulsen getragene *Streben* nach Weiter- und Höherentwicklung der nunmehr in ihren geschichtlichen Zusammenhängen überschaubaren menschlich-irdischen Gegebenheiten vom Hintergrund eines als absolut und göttlich erlebten Weltprinzips her, dies aus der *Gewißheit*, es vollbringen zu können, wenn der Mensch nur völlig von diesem Prinzip durchdrungen zur frei handelnden, aus Gott und in Gott schaffenden Persönlichkeit geworden sei. Von diesem Streben, von dieser Weltanschauung her, ist die im Folgenden dargelegte Kunstauffassung Schinkels zu verstehen.

---

höheren Kunstbetriebsamkeit des Landes werden, alle vorzüglichen Künstler müßten daran arbeiten, und die höchste Vollkommenheit in der Ausführung würde durch den Lauf dieses Zeitraums eine so wohlthätige und praktische Schule werden, daß der echte Sinn der Künstler und der Gewerbe darin wiedergeboren würde . . . Die Kunst kommt zuvörderst auf einem solchen Wege des Practischen weiter, als durch hundertjährige Lehre auf Academien. Ein unwiderstehlicher Reiz für die tüchtigen Männer selbst des Auslandes sich mit ihrem Talent und ihren Kräften an eine so große und edle Unternehmung anzuschließen, versammelt sie und bringt ein geistiges Uebergewicht ins Reich, welches allein schon unendliche Folgen hat und besonders auf die Veredlung des Volkes, das ohnehin durch große und weite Unternehmungen des Staats an Zutrauen zu demselben gewinnt, mächtig wirkt... Nur im Gegensatze muß ich hier erinnern an den jährlichen Etat von vier- bis fünfhunderttausend Thalern, welchen das ehemalige Hochbauamt in Berlin und Potsdam nur blos für die gewöhnlichen Bauten (denn die Hauptbauten erhielten einen besonderen Zuschuß) verwendete, und wie böse hat diese Zersplitterung auf die Kunst gewirkt! Alle Solidität ist dabei verschwunden, die liederlichste Ausführung, die modernste fadeste Ausschmückung und Affectation zur Tagesordnung geworden. — Wie würde dagegen das Zusammenhalten aller Kräfte auf einen vorzüglichen Gegenstand eine wohlthätige Wirkung haben auch außerhalb der unmittelbaren Ausdehnung desselben! Den Begüterten der Nation, die selbst bauen wollen, wird ein Vorbild gegeben, dem sie mit Leichtigkeit nachzustreben im Stande sind, indem die in jener großen Schule gebildeten Handwerker und Künstler ihnen die Ausführung erleichtern, und keine der jetzt so häufig gefühlten Hindernisse dieser Art mehr stattfinden können... Für die ganze Sache würde es aber von der größten Nothwendigkeit sein, daß die Leitung des Ganzen in Rücksicht der Erfindung ausschließlich von einem einzigen Künstler ausginge, sowie es bei den Alten der Fall war; die neue Zeit hat gelehrt, wie die Kunstvereine, wo mehrere Köpfe an einem Gegenstande conferierend arbeiteten, die wahre Begeisterung vernichteten und den Geist in der Kunst vollkommen verdarben.»

[1] So schreibt Kugler 1842 (a. a. O. S. 354): «Die geläuterten Formen, welche den Erzeugnissen der Kunstindustrie Berlins gegenwärtig einen so großen Vorzug verleihen, hat man großen Teils dieser seiner Wirkung zu verdanken. Sehr schwer aber ist es, wie es in der Natur der Sache liegt, hier die Wege seiner Einwirkung nachzuweisen; doch sind als die vorzüglichsten Momente wohl diejenigen hervorzuheben, in denen er die ganze innere Dekoration und Ausstattung von Prachtgebäuden zu leiten hatte,

sodaß bei solcher Gelegenheit eine Menge der trefflichsten Vorbilder in den Besitz des Handwerkes übergegangen ist. Namentlich ist in diesem Bezuge die innere Ausstattung einiger prinzlicher Paläste anzuführen; für die Arbeiten des Malers und des Stuccateurs, für die Ausführung gewirkter Teppiche, für Mobilien und Gerätschaften der mannigfachsten Art hat er hier die größte Anzahl höchst reizvoller Muster, immer neu ... geliefert, ... Herausgegeben ist von solchen Arbeiten nicht eben eine umfassendere Anzahl. Manches indes findet man in den auf Kosten des Staates und unter Schinkels Mitwirkung herausgegebenen prachtvollen «Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker». Von seiner Hand sieht man unter diesen Blättern vorzüglich schöne Gefäße, Schalen, Pokale, u. a., teils von einfacher Form, teils mit reichen figürlichen Darstellungen geschmückt, — Glasgeräte, Candelaber, Teppichmuster, reiche Mobilien, Gemälderahmen von verschiedener Form, u. a. m.»

Waagen ergänzt diese Ausführungen Kuglers mit dem Hinweis, daß Schinkel die gebrannte Tonornamentik und Tonplastik neu ins Leben gerufen habe (a. a. O., S. 339): «Höchst bedeutend ist der Einfluß, den er auf die Ausbildung von architektonischen Ornamenten und Werken der Plastik in gebranntem Ton, im kleinsten wie im größten Maßstabe ausgeübt, indem er dadurch die mannigfaltigste und glücklichste Anwendung dieses Materials veranlaßt hat. Er rief aufs Neue eine Technik ins Leben, in der die alten Griechen und Römer, wie die Italiener und Deutschen des Mittelalters Ausgezeichnetes der verschiedensten Art geleistet haben ...»

Erster Teil:

Die Kunst im Allgemeinen.

I. Aufgabe der Kunst

(als Darleben der Einheit alles Seins in Gott).

«Die Menschenliebe ganz allgemein ist das Höchste, wozu es der Mensch bringen kann, selbst den Feind zu lieben, weil er noch etwas Menschliches hat, überall das rein Menschliche in den Individuen zu erkennen und dies zu lieben und deshalb das Individuum selbst zu lieben, weil es das Gehäuse ist, in welchem jenes wohnt, und auf das Individuum einzuwirken, damit es überall ein würdiges Haus für die in ihm wohnenden rein menschlichen (Tugenden) Zeichen werde. Dies ist die Aufgabe des Lebens in der menschlichen Gesellschaft».[1] Diese Aufgabe kann der Mensch nach Schinkel durch die Kunst verwirklichen und *nur* durch die Kunst. Denn erstens ist es Sinn und Zweck der Kunst, für den Menschen da zu sein, und zweitens soll dem Menschen jede Handlung eine Kunstaufgabe sein.

In weiterer Ausführung dieser beiden Punkte heißt dies: «Das Kunstwerk soll Leben anregend sein» (Hs. N. Klebeh. 4 b). Seine Aufgabe besteht nämlich darin, daß es «praktisch darauf ausgeht, den sittlichen Fortschritt im Menschen zu fördern und dafür immer neue Wendungen erfindet» (W. 3, S. 345). Im Kunstwerk soll «ein andere menschliche Geschöpfe belebender Geist wohnen» (W. III, S. 350), und zwar soll es «tiefe und solche Empfindungen oder vielmehr Stimmungen erzeugen, welche Grundlagen sind zu höheren moralischen Tendenzen, die auf moralische Standpunkte führen, von denen aus *eigene* moralische Aeußerungen möglich werden. Zugleich liegt aber auch im Kunstwerk der rechten Art die Kraft, in uns zu bewirken, daß wir uns jener Stimmungen bewußt werden können und dann einen umso höheren Genuß haben» (W. III, S. 354). Kurz: «Jede Verderbtheit ist Aufgabe zur Besserung, hier liegt die moralische, die religiöse Seite für Wissenschaft und Kunst» (W. III, S. 365). — Wahre Kunst ist deshalb fördernde, umgestaltende *Kritik* an bestehenden, schlechten Zuständen. Wenn nur für die äußeren menschlichen Bedürfnisse geschaffen wird, kann keine echte Kunst entstehen, sondern lediglich Modeware. Der eigentliche Kunstkritiker kann so nur ein praktisch sich betätigender Künstler sein, der nicht nur das Vorhandene bekrittelt

[1] Hs. N. Klebeh. 1, Bl. 2. Von A. v. Wolzogen unter «Notizen und Auszüge philosophischen Gehalts aus verschiedenen Schriften» eingeordnet, ohne daß aber hervorginge, ob diese Ausführungen von Schinkel selbst stammen. Sie stimmen im Wesentlichen mit dem überein, was Heinroth in seinem «Schlüssel zu Himmel und Hölle» z. B. auf S. 402 über die Liebe sagt: «Die Liebe ist das höchste Leben, sie ist der Himmel, ja das göttliche Wesen selbst in uns ...».

oder nur redet, wie man es besser machen sollte, sondern der an die Stelle des Schlechten tatsächlich ein Neues, ein Besseres setzt, entsprechend der schon im zweiten Kapitel der Einleitung aufgezeigten Stellungnahme Schinkels gegen das bloße Raisonnement.[1]

Die rechte Verwirklichung der Kunst liegt genauer im «schön Handeln» des Menschen (W. III, S. 357): «In der Schönheit des Handelns aber liegen verborgen: Anstand, Zweckmäßigkeit, Moralität und der eigene und höhere Zauber der Schönheit selbst.»

Es ist Beruf des Menschen, die Gegebenheiten, in die er hineingestellt ist, ganz real hinzunehmen, sie zu bejahen, aber nur indem er sie höher entwickelt auf Grund der in ihnen wirkenden Gesetze, der *göttlichen Wirksamkeit* in ihnen, wie dann später ausführlich dargelegt wird.[2]

Nicht in einem weltabgewandten Jenseits wird das Heil gesucht, sondern in der Umgestaltung der irdischen Gegebenheiten zum Bessern durch enge Verbindung und Wiederverbindung dieser irdischen Gegebenheiten mit dem Schönheit und Leben wirkenden Göttlichen: Im Kunsthandeln, als praktischem Darleben der Einheit alles Seins in Gott. Dann kann sich der Mensch selbst lieben, d. h. das Schönheit wirkende Göttliche in ihm selbst; er wird dadurch selig und frei von allen hemmenden und drückenden Lasten.[3]

---

[1] W. III, S. 345/46): «In der Kunst muß der Gedanke immer auf Verwirklichung gerichtet sein, und in der Darstellung die Kritik heraustreten, die dem schöpferischen Geiste nothwendig beiwohnen muß. Da nun Kunst überhaupt nichts ist, wenn sie nicht neu ist, ... so sieht man schon, daß aus dem Vorhandenen eine höhere Kritik nie vollständig erwachsen kann, und deshalb Kunstgelehrte, die nicht zugleich practische Künstler sind, allemal weit von der höchsten Kritik und deshalb von der höchsten Einsicht in die Kunst entfernt sind. Wer auf sie allein etwas hält ist ein Dummkopf in der Kunst, denn nur durch das Schöpferische, welches aufs Practische geht, zugleich aber das höhere Bedürfnis befriedigt, wird die wahre Kritik herbeigeführt.»

[2] «Den Beruf, die Natur weiter zu bilden nach der Consequenz ihrer Gesetze mit Bewußtsein und ohne Willkür» (W. III, S. 358), diesen Beruf kann der Mensch ausüben im schönen Handeln, im Kunstwerk.

[3] W. III, S. 347/48: «Der Mensch bilde sich in allem schön, damit jede von ihm ausgehende Handlung durch und durch in Motiven und Ausführung schön werde. Dann fällt für ihn der Begriff von Pflicht in dem gröberen Sinne, welcher von schwerer Pflicht, drückender Pflicht usw. spricht, ganz fort, und er handelt überall in seligem Genuß, der die nothwendige Folge des Hervorbringens des Schönen ist. Mit anderen Worten: jede Handlung sei ihm eine Kunstaufgabe. — So hat er die Seligkeit auf Erden und lebt in der Gottheit, und aus diesem Standpunkt wird ihm die Pflicht in obigem Sinne als halbe Sünde erscheinen oder vielmehr: ein Mensch, der nur nach Pflichtgefühl handelt, steht noch auf dem unvollkommenen Standpunkte, in welchem die Sünde noch bekämpft werden muß, folglich noch Gewalt über den Menschen ausübt, und noch nicht durch die Liebe zum Schönen ganz verdrängt wurde. Es kann nicht die Bestimmung des Lebens sein, sich zu quälen, vielmehr soll Seligkeit die Bestimmung alles Lebens sein, und so wird man eigentlich Gott wohlgefälliger, wenn man mit Liebe handelt; aber nur das Schöne ist der höchsten Liebe fähig, und darum handelt man schön, um sich selbst lieben und dadurch selig werden zu können».

II. Bestimmung und Bedingung der Kunst
(positiv und negativ).

a) Einleitung: Der Kunsttrieb als natürliche Anlage des Menschen.

Vorerst ist zu betonen, was zum Teil schon aus dem vorhergehenden Kapitel hervorgeht, daß für Schinkel der Mensch mit seinen geistigen Bestrebungen in die Gesamtnatur miteingerechnet werden muß, auch seine Kunstwerke.[1]

Doch ist ein Unterschied zu machen zwischen Naturgegenstand und Kunstgegenstand, obwohl beide zur Gesamtnatur gehören. Darüber soll erst im Kapitel «Kunst und Natur» eingehender gehandelt werden, wenn auch schon betont werden muß, daß sich Schinkel mit aller Entschiedenheit gegen Kunst als Kopie der sinnlich wahrnehmbaren Naturgegenstände wendet.

Der Kunst*trieb* liegt im Menschen als natürliche Anlage, und zwar als Natur, die das irdische Dasein mit dem Unvergänglich-Göttlichen, das Zeitliche mit dem Ewigen in harmonische Verbindung und dadurch das Göttliche im Sinnlichen zur sinnlich sichtbaren Erscheinung bringen will (Hs. N. Klebeh. 4 b): «Der natürliche Trieb des Menschen ist der, den Himmel schon auf dieser Erde zu finden und ewig Dauerndes zu verflechten in sein irdisches Tagewerk. Das Unvergängliche im Zeitlichen zu pflanzen und zu erziehen, nicht bloß auf eine unbegreifliche Weise, und allein durch die, sterblichen Augen undurchdringbare Kluft mit dem Ewigen zusammenhängend, sondern auf eine dem sterblichen Auge selbst sichtbare Weise». Hinsichtlich der *Gegebenheiten* für den Menschen auf dieser Erde sagt Schinkel (Hs. N. Klebeh. 3, Bl. 22): «Wir haben auf dem Erdenleben nichts als die uns gegebene Natur mit ihren Gestalten (die höheren bis zu den niederen). Die Anwendung derselben und dieselbe durch Auffassung eines gebildeten Auges als Träger unserer Ideen zu benutzen, darin liegt das ganze Feld der schönen Künste und der Architektur.» Für Schinkel bedeutet also die sinnlich sichtbare Welt etwas Wesentliches, insofern in ihr das göttliche Wirken erlebt wird entsprechend den früheren Ausführungen über die Aufgabe der Kunst. Ferner bildet das gesamte Sein eine Einheit in Gott und findet den umfassenden Ausdruck im wahren Kunstwerk als natürlicher Trieb des Menschen. Dies Letzte ergibt sich noch eindeutiger aus dem folgenden Kapitel.

b) Kunst als Religion (als Verwirklichung der göttlichen Ideen).

Die von Schinkel geforderte Verbindung und innigste Durchdringung des Irdisch-Sinnlichen mit dem Göttlich-Uebersinnlichen, wie dies in der künstlerischen Tätigkeit zum Ausdruck kommt, heißt für ihn genauer

[1] W. III, S. 371: Architektur, Bildnerei und Malerei schaffen «nach denselben Naturprinzipien Gegenstände für Zwecke in der Natur, in welcher in diesem Falle der ganze Mensch mit seinen geistigen Bestrebungen miteingerechnet wird, denn für diesen allein werden ja auch die Kunstwerke geschaffen».

Religion, und zwar Religion als g e w u ß t e Einheit alles Seins in Gott. Im wahren Kunstwerk bringt der Mensch aus der Erkenntnis des Göttlichen in der Natur dieses Göttliche selbst, das schön, frei und moralisch vollkommen ist und auch so wirkt, zur praktischen Wirksamkeit.[1]

Durch solche erlebte und gelebte Wirksamkeit des Göttlichen in ihm selbst (als Vorbedingung zum wahren Kunstschaffen) wird der Mensch zur eigentlichen Individualität, zum Genie, zur schönen Seele, kurz: Aus der Erkenntnis des Göttlichen in den Dingen und in sich selbst erhält der Mensch ein schönes Gemüt, das ihn allein zum Künstler befähigt[2].

All sein Tun ist dann «Bild», «Abdruck des Zustandes einer schönen Seele» (W. III, S. 346), d. h. vollendet schön, frei und moralisch vollkommen. Es wird Kunstwerk und zwar nicht autochthon durch den Menschen als solchen, sondern durch die göttliche Wirksamkeit in ihm. Das menschliche Tun ist Abbild und Ausdruck der göttlichen Wirksamkeit im Menschen, jener Wirksamkeit, die mit der Schönheit auch fähig macht zur wahren Liebe und zum rechten Genuß, unter Ausschaltung der am Aeußeren hängenden egoistischen Triebe. Wahre Kunst ist Religion aus Religion. Wahres Dasein, in dem jede Handlung zur Kunsthandlung wird, ist Sein in Gott.[3]

Das wahre Kunstwerk verkörpert dann aber nicht allein die Wirkung des Göttlichen im Menschen als schöne Seele, sondern es veranschaulicht zugleich die schöne Seele und die göttliche Wirksamkeit in ihr als rechte, höher entwickelte *Einwirkung* auf die Umwelt.[4]

Dasjenige, was den Menschen und das durch diesen geschaffene Kunstwerk lebendig und schön macht, wird genauer durch die göttlichen *Ideen* bewirkt. (Hs. N., Klebeh. 4 b): «Das Kunstwerk soll Leben anregend sein, so wie es selbst durch die Idee Leben in sich hat . . . Nur das Eine . . ., durch welches allein alles Nutzende dazusein vermag, genügt vollkommen. Dies ist Gott und alles was *unmittelbar* von ihm ausgeht, das ganze Reich der Ideen. — Ohne dies werden wir immer nur mit Beschwerde diejenigen Verhältnisse zustande bringen, welche sich bei den wilden Thieren

[1] Schinkel schreibt (W. III, S. 366): «Die höhere, dem in seinem irdischen Verhältnis festgestellten Menschen würdigste und lebendigste Form der Religiosität ist die, daß er den Glauben zur Thätigkeit erhebt, das rein Göttliche in jedem Naturgegenstande und in jeder Menschenhandlung herauszusehen und finden zu können, oder ihr aufzudrücken. Daher stammt die Bildung eines Ideals jeder Gattung von Naturgegenständen und menschlichen Handlungen, worin die höhere Kunst liegt, die rein religiös wird.»

[2] Hinsichtlich des schönen Gemüts vgl. Ausführlicheres in den Abschnitten «Kunst und Schönheit» und «Die einzelnen Zeiten und einzelnen Völker in ihrer Beziehung zur Kunst».

[3] Vgl. vor allem die Zitate bei Mackowsky S. 195.

[4] Wolzogen III, S. 355: «Die Productionen der schönen Kunst sind die feinsten Dokumente für die inneren Anschauungen eines fein und sittlich schön ausgebildeten Gemüths.» (W. III, S. 360): «Es gibt auch eine Rückwirkung der schönen Kunst auf die Moral; die Freiheit der Empfindung überhaupt, durch bestimmte Bilder dargestellt im Felde des rein Schönen, schließt alles Egoistische aus; das Bestreben des Künstlers ist, daß alle einen Genuß am Höchsten mitempfinden sollen, und schon dies ist moralisch oder tugendhaft.»

ohne Beschwerde bilden, durch den Instinkt erreicht werden; und die Sichtbarkeit des bloß Nützlichen, für irdische Zwecke Zweckmäßigen wird nie das dem Menschengeschlecht Würdige, das Erhebende, Beseligende erzeugen, welches ihm zuspricht: Daß er mit der Gottheit in engem Zusammenhange stehe.»

Was Schinkel hier mit der unmittelbar von Gott ausgehenden Idee meint, das bezeichnet er an anderen Stellen auch mit «Ideal», das den «höchsten Charakter seiner Gattung trägt» (W. II, S. 209), oder er nennt es «Urtypus» (W. III, F. 365), auch «Urnatur», (W. III, S. 366), und «das rein Göttliche in jedem Naturgegenstande und in jeder Menschenhandlung» (W. III S. 366), ferner hinsichtlich des Menschen «das allgemein Menschliche», auch das «rein Menschliche» (W. III, S. 363) oder die eigentliche «Individualität», endlich auch den «Genius» des Menschen (W. III, S. 363).

Diese Urnatur, die Idee, ist also für Schinkel keine nur subjektiv menschliche Abstraktion, sondern *Realität*. Und wo sie sich am ausgeprägtesten zeigt, dort ist das Göttliche am intensivsten lebendig.

Wenn im vorhergehenden Kapitel dargelegt wurde, daß die Menschen die Aufgabe haben, die ihnen gegebene Welt weiterzubilden im Kunstwerk und zwar nach der Konsequenz der in der Welt waltenden Naturgesetze und ohne Willkür, aus der Erkenntnis des Göttlichen in der Welt, so kann dies jetzt genauer so gesagt werden (M., S. 192): «Das eigentliche Wesen der schönen Künste ist die höhere Herrschaft über die Natur: Als Werkzeug der Ewigkeit der Ideen», bzw. dadurch, daß «der Natur das majestätische Gepräge der Menschheit als Gattung», das Gepräge der göttlichen Idee durch Vermittlung des Menschen «aufgedrückt wird».

In das Reich der Ideen Einsicht zu haben und damit Wissen aus richtiger Erkenntnis zu besitzen, dadurch allein wird das wahre Leben, die Freiheit, das Sein in höchster Realität bewirkt (Hs. N., Klebeheft 4 b): «Leben ist nur im Wissen, die Freiheit des Lebens ist das Wissen, ist das höchste Reale»[1]. Aber (Hs. N., Klebeh. 4 b): «Jede Freiheit muß ein Gesetz haben, sonst wäre sie das Eine und nicht als Freiheit zu ertragen.» «Freiheitszustand im Gesetz» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 16), das erstrebt Schinkel.

Was er unter Freiheit und unter Gesetz hinsichtlich der *Praxis* versteht, das geht aus folgender Aufzeichnung hervor (Hs. N., Klebeh. 4 b)[2]: «Die Idee kommt von Gott, folglich ist keine Regel für die Conception eines Kunstwerks, wohl aber für die Composition und technische Vollendung . . .» Freiheit geht also aus der unmittelbaren Verbindung mit dem Göttlichen hervor, wobei zur Realisierung eines Kunstwerks handwerkliches Können und Wissen gehört, das mit bestimmten technischen Gesetzen rechnen und mit ihnen arbeiten muß. Daß der wahre Künstler aus seiner Freiheit dann doch *neue* Gesetze aufstellen kann, das kommt

[1] Aus einem Auszug ohne Angabe des Verfassers.

[2] Unter Notizen zur «Aesthetik Schreibers». «Lehrbuch der Aesthetik» von Aloys Schreiber, «Der Philos. Dr. und Prof. der Aesthetik zu Heidelberg», Heidelberg 1809.

in diesem Abschnitt weiter unten zur Sprache, während auf das für den Künstler notwendige, rein handwerkliche Können im Kapitel «Kunst und Wissenschaft» noch einmal ausführlicher hingewiesen wird.

Das wahre Kunstwerk ist ferner ein in sich geschlossenes Ganzes: Es «sondert seinen Gegenstand ganz von der übrigen Welt ab und schließt alles übrige von ihm aus, da ist vollendet sein Natur gemäß» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 27). Oder anders ausgedrückt (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 19): «Bei Betrachtung eines Werkes erwächst ein Hauptgenuß, wenn man im Stand ist, sämtliche Teile eines Werks als unzertrennlich, als nothwendig und als harmonisch in einem Schlage zu fühlen». — Diese Abgeschlossenheit hat ihre *Vollkommenheit* darin, daß sie zugleich «die ganze Welt in sich» hat, «bezogen auf das Eine, was dargestellt werden soll» (W. III, S. 356). Der wahre Kunsthandelnde und das wahre Kunstwerk können also als Mikrokosmen im Mikrokosmos angesehen werden, wenn auch Schinkel diesen Terminus nicht gebraucht.

Kunst als Ausdruck und Veranschaulichung des Göttlichen, Kunst als Religion, als Möglichkeit zur Liebe dem Dasein gegenüber, Kunst als Weg zur Vollendung in sich selbst, als Freiheitszustand im Gesetz, dies geht zusammenfassend noch aus folgenden Ausführungen hervor (H. N., Klebeh. 4 b): «Wie wird die Religion in dem Zusammenleben eines Menschengeschlechts auch äußerlich sichtbar gemacht und behandelt? Wo sie als Kunstwerk betrachtet werden kann und als das Höchste. Sie soll den Menschen in sich selbst vollenden. Zum Handeln treibt schon die Moral und das Pflichtgefühl; sie aber läßt mit Liebe umfassen, was dort kalt geboten wird.» So ist wahre Kunst «unabweisliches Element allgemeiner Bildung und Kultur» (Hs. N., Klebeh. 4, Bl. 10). Das echte Kunstwerk umfaßt «Wahrheit, Erkennung des Göttlichen in den Dingen, dadurch Veredelung der Seele, feinstes Gefühl, schönstes Auge, geistige Auffassung des Körperlichen, edelste Auffassung, Schönheit» (Hs. N., Klebeh. 4, Bl. 10).

Dem entsprechend liegt für Schinkel auch der Ursprung der Kunst in der Religion begründet, indem der Mensch aus seinem Suchen nach dem Göttlichen, nach dem Beständigen in der Veränderlichkeit der Erde, das von ihm erlebte Beständige, das Göttliche, mit den irdischen Dingen verband und so *Kunst* schuf.[1]

c) Kunst als das wesentliche Element der menschlichen Entwicklungsgeschichte.

Aus der Nichterkenntnis des Göttlichen und damit aus dem Nicht-Besitze der schönen Seele geht die menschliche Sünde hervor als Verharren-

[1] (Vgl. Mackowsky, S. 195.) Spezielle hiervon wird am Ende das Kapitel «Architektur als Ausdruck relegiösen Erlebens» handeln, wie auch einiges im Kapitel «Architektur in ihrer historischen Entwicklung».

wollen im Außer-Göttlichen.[1] Ohne das Bestreben nach Kunst und kunsthandwerklichem Können würden sich die Menschen völlig zugrunde richten und an der göttlichen Schöpfung freveln. (Hs. N., Klebeh. 2, Bl. 30): «Wie würde ein Menschengeschlecht aussehen, welches mit Verachtung der Kunst alle Technik vernachlässigte als unnützer Sinnlichkeits-Reiz?» Es würde «in der Häßlichkeit jeder Umgebung, die durch Vernachlässigung ästhetischer Tätigkeit und Sinnes entsteht, in kraftloser Gleichgültigkeit (weil es am Ende keine Opposition mehr geben würde) so einsumpfen, daß alle Zeugungskraft, selbst die physische zur Fortpflanzung des Menschengeschlechts, verloren geht, denn hiezu bedarf es Sinnesreize. Ein Bestreben nach solchem Zustande hieße also die Erdenschöpfung zertrümmern; das ist aber nicht die gerühmte Demuth».

Schinkel stellt zwar fest, daß sich «die menschlichen Verhältnisse nie ganz rein nach vollkommenen Vernunftgesetzen» gestalten und die letzte Vollendung noch nie erreicht wurde (W. III, S. 388), denn (Hs N., Klebeh. 3, Bl. 33): «Der Geist ist frei und unberechenbar.» Dadurch aber ist die Möglichkeit einer Entwicklung, einer *Geschichte* gegeben (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 33): «Hätten wir ihn (den Geist) ganz erfaßt und wäre keine Aenderung weiter möglich, so wären wir am Ende des Erdenlebens», — «was wir noch weit hinausgestellt wünschen müssen».

Das Unvollkommene, das in jeder Epoche zurückbleibt, besteht dabei immer als «eine Menge von Residuen unvollkommener Entwickelung und politischer Satzungen für mehrenteils egoistische Zwecke» (W. III, S. 388). Die Aufgaben z. B. in der Baukunst können nie «rein» und unmittelbar nur aus der Verbindung mit der göttlichen Idee gelöst werden, sondern müssen ein bedeutendes «*historisches* Element aufnehmen», d. h. zum Teil von den bereits durch den Menschen geschaffenen Kunstwerken ausgehen. Sie werden deshalb immer an gewissen Unvollkommenheiten leiden. Doch kommt es darauf an, *wie* diese historischen Elemente verwendet werden. Schinkel sagt hierzu (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 28/29): «Historisch ist nicht, das Alte allein festzuhalten oder zu wiederholen, dadurch würde die Historie zugrunde gehen. Historisch Handeln ist das, welches das Neue herbeiführt und wodurch die Geschichte fortgesetzt wird. Aber dadurch eben, daß die Geschichte fortgesetzt werde, ist es sehr zu überlegen, welches Neue und wie dies in den vorhandenen Kreis eintreten soll. Es gehört höchste Bildung dazu, die schöne Kunst, welche alles in Maß und Ruhe setzt, ist vielleicht ein Probierstein dazu. Ehemals ging diese Kunst den politisch großen Ereignissen nach und war Folge davon. Es wäre vielleicht die höchste Blüthe einer neuen Handlungsweise der Welt, wenn die schöne Kunst voranginge, etwa so, wie das Experiment in der Wissenschaft der

[1] Schinkel schreibt z. B. (W. III, S. 365): «Am sündhaftesten erscheinen solche Religionslehren, welche die schöne Kunst als etwas Sträfliches verwerfen, indem sie dem Menschen den einzigen Weg abschneiden, über die gemeine Sinnlichkeit hinwegzukommen und das Göttliche in den irdischen Formen zu erkennen, deren Dasein doch nicht aus der Hölle kommen kann, sondern auch göttliches Geschöpf ist und jedem Menschen täglich sich immer von neuem aufdrängt.»

Entdeckung vorhergeht, und als ein eigenthümliches Element der neuen Zeit angesehen werden kann.»

Nochmals anders formuliert und im Hinblick auf das Kunstwerk als Mikrokosmos, als «Unicum», in dem die *wahre* Moralität und Individualität sichtbar in Erscheinung treten, schreibt Schinkel (Hs. N., Mappe IV a, Klebeh. 3, Bl. 22): «Jedes Kunstwerk, welcher Art es sei, muß eigentlich immer ein *neues Element*, ein lebendiges Mehr in der Kunstwelt enthalten, ohne dies ihm eigenthümliche Mehr ist es unmöglich, daß der Künstler die wahre und notwendige Spannung dabei haben kann, und dem Publicum ein Vortheil, der Welt überhaupt ein Geschenk mit dem Kunstwerk erwächst. Es ist dies der moralische Werth eines Kunstwerks, indem daraus die individuelle Seele des Künstlers spricht und zwar in einer so entschiedenen charakteristischen Art, wie es keine andere Art des Ausdrucks an den Tag legen kann, auch bei der Ausschließlichkeit des Individuums gar nicht anderswo in der gleichen Art auf der Erde ausgesprochen werden kann, daher ein jedes wahre Kunstwerk ein wirkliches Unicum auf der Welt ist, welches nach seinem Erschienenseyn erst im Copieren wiederholt und nachgeahmt werden kann.»

Geschichte, Entwicklung ist also stetige Wandlung des Gegebenen von der Verbindung des Menschen mit dem Göttlichen her[1].

Wie Schinkel die negativen Auswirkungen der historischen Orientierung im Kunstschaffen seiner Zeit erlebt, und wie er sich auf Grund der bisherigen Ausführungen über echte Geschichte und echtes geschichtliches Handeln zu den historischen Tendenzen seiner Zeit stellt, zeigen seine folgenden ausführlichen Darlegungen (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 19):

> «Wir sehen in unseren Tagen tausendmal, daß gebildete und umsichtige Leute ein gediegenes Urtheil über Kunstwerke haben, wenn es sich darum handelt, Styl, Anordnung, Gedanken derselben in geschichtlichen Beispielen nachzuweisen und den Grad zu bestimmen, in welchem solches Werk in der Vollendung einer solchen Authorität nahe kommt oder nicht, daß dieselben Personen aber in anderen Fällen alles Urtheils ermangeln, wenn das neue Kunstwerk nicht in eine specielle, ich möchte sagen, trivial treue Beziehung mit irgend einer geschichtlichen Authorität zu bringen ist; wenn das neue Werk einer ganz neuen Richtung des Gedankens sein Entstehen zu verdanken hat, also auch von einem neuen Standpunkt betrachtet, beurtheilt werden muß. Selbst vorzüglichen Köpfen fehlt der Grad geistiger Freiheit und speculativer Phantasie im Urtheil, um den neuen Standpunkt zu finden, und die einmal eingeimpfte Authorität verschließt alle Pforten, aus denen man sich in die anderen Regionen hineinwagen könnte, wodurch dann die Erscheinung gänzlicher Stumpfheit oder das ungerechteste oder das verkehrteste Urtheil erzeugt wird, wo es gar nicht erwartet wird.

[1] Schinkels Einstellung zur griechischen, zur römischen und zur gotischen Kunst und zu den orientalischen Kunststilen kommt im Kapitel «Die einzelnen Zeiten und einzelnen Völker in ihrer Beziehung zur Kunst» zur Sprache.

Bei solcher Stumpfheit verliert nun die praktische Kunst in der Welt ihr eigentliches Leben; die jetzige Welt im Allgemeinen möchte immer in allen großen Kunstunternehmungen nachahmend fortleben, wie uns die großen Muster früherer Zeiten die Züge vorgeschrieben haben, dies Verfahren wird mit dem vornehmen Namen des historischen Behandelns bezeichnet. Man bedenkt dabei nicht, daß dies Verfahren keineswegs historisch ist, vielmehr dem Historischen ganz entgegengesetzt; die Geschichte hat nie frühere Geschichte copiert, und wenn sie es gethan hat, so zählt ein solcher Act nicht in der Geschichte, die Geschichte hörte gewissermaßen in ihm ganz auf. Nur das ist ein geschichtlicher Act, der auf irgend eine Weise ein Mehr, ein neues Element in die Welt einführt, aus dem sich eine neue Geschichte erzeugt und fortspinnt. Aus dieser einfachen Betrachtung geht schon hervor, daß eigentlich jedes Kunstwerk etwas ganz Neues enthalten muß, sei dies Neue in ihm auch noch so geringe und nur von dem feinsten Sinn bemerkbar; gerade dadurch charakterisiert sich feinere Empfindung, das Neue in einem Werke herauszuerkennen, während das Vergnügen der Barbaren immer nur aufs breit in die Augen fallende, imponierende gerichtet ist; nur die Hauptverhältnisse treten einem gröberen Sinne entgegen, die auf vorhandene Authorität bezogen werden können, oder begnügt sich, wenn das Werk ungefähr einem anderen gleicht, welches einmal in der Erinnerung bei ihm einen Eindruck hinterlassen hat, wodurch er an Situationen gemahnt wird, in denen er sich zugleich physisch wohl behaglich befunden und wo glücklicherweise zugleich ein kleiner Schall von etwas Höherem ihn angeklungen hat. Das Gefühl von der gänzlichen Durchbildung eines Kunstwerks in einem einfachen großartigen Sinne und einem einzigen nothwendigen Gedanken-Gusse, wie es nur aus der Genialität hervorzugehen vermag, bleibt dem gröberen Sinne völlig fremd, wie seinem Gefühl das einfach naive einer Conception». Er kann «vieles für Copie, Nachahmung halten, was ein ganz neues Element enthält, denn letztens ist nichts so auffallend, so alles frühere vernichtend, so prätentiös, daß es dem Ungebildeten merkbar werden könnte (hier liegt der Grad seiner Bildung) — und vielfach zeigt unsere Zeit, daß ihr ein Mosaik vieler an sich schöner Brocken, die von den verschiedensten Orten herbeigeschafft wurden, für ein gediegenes Kunstwerk, für einen gegossenen Gedankenfluß gilt, und sie sich völlig damit abfinden läßt.» — Die jetzige Zeit (Hs. N., Mappe III, Bl. 22): «ist durch und durch sündhaft, deshalb die Prüderie, das Ablehnen alles Nackten am Menschen, dem höchsten, was uns die Natur gegeben hat. Dieser Grund und Boden der höchsten Schönheit fehlt also so gut wie ganz in der neuen Kunst und in dem Begehren darnach.

Die Kunst wird deshalb jetzt fast nur dekorativ, und man hält sich an einige Verhältnisse, die aus geschichtlichen Denkmalen der verschiedenen vergangenen Epochen uns imposant, pikant und originell etc. erscheinen. Hier wird nun aus dem Vorhandenen nach augenblicklicher

Empfindung, Stimmung und Laune ausgewählt und zusammengetragen, und solche Composition heißt ein Kunstwerk.

Im glücklichsten Fall wird eine Geschmackskunst erzeugt, verfehlt, weit entfernt, daß man daran die Anforderungen eines genialen Werkes aus einem Guß machen könnte. Am meisten leidet der talentvolle Künstler unter diesem Druck, wenn der Machthabende von dieser gemeinen Art des Componierens oder Zusammenwürfelns ergriffen ist, denn dieser muß sich gefallen lassen, daß sein mächtiger Befehlshaber (Bauherr) das Beste seines Entwurfs mit völligem Mißverstand und sehr bequem mit einem Strich durchstreicht, dagegen das Trivialste an die Stelle setzt. Nur mit Aufopferung seines ganzen irdischen Glücks und seiner Stellung kann er durch Wagstücke seine Gedanken — auf Gefahr der Entdeckung und der Ungnade — einschmiegen. — Der Beifall, welcher ihm zufällig manchmal aus diesem Verfahren, wenn das Werk vollendet ist, erwächst, bringt ihn in den Zustand der höchsten Ironie, worin ein ganz kleiner Ersatz gegen die vorher ausgestandenen Leiden liegt, aber kein Gegengewicht gegen dies entbehrte Zutrauen in seiner Kunst entsteht, wodurch der Bauherr ihm eine glückliche Thätigkeit während der Ausführung des Werks erzeugt hätte, aus der wiederum diejenige künstlerische Heiterkeit des Geistes erwachsen wäre, die mit ihrem Einfluß auf das Werk doch mehr noch die Ehre und den Nachruhm des Bauherrn als seinen eigenen hervorzubringen im Stande gewesen wäre. Nur mit Mitleid und Resignation sieht in unseren Tagen der wahre Künstler dies Geschmacks-Verfahren der großen Herren bei Errichtung von Bauwerken, wenn sie in kaum halber Thätigkeit aus der Masse artistischer Journale und Sammlungen die Brocken zusammensuchen, die in ihrer groben Zusammensetzung dann ein Kunstwerk vorstellen sollen.»

Schinkel sieht also den «Eklektizismus» und den «Jugendstil» als subjektiv-willkürliches, nur dekorativ-spielerisches Verfahren mit äußerlich nachgeahmten historischen Kunstformen schon in seiner Zeit allenthalben wirksam und wendet sich von seinem künstlerischen und menschlichen Standpunkt aus eindrücklich dagegen.[1]

Wichtig wäre hier die Frage nach dem Verhältnis der Kunst zur Natur im Hinblick auf das Problem der Naturnachahmung innerhalb des Kunstschaffens. Auch darüber kann erst später ausführlich gehandelt werden und zwar im Kapitel «Kunst und Natur». Selbstverständlich spricht sich Schinkel gegen äußerliches Naturkopieren aus und läßt etwa die niederländische Genre-Kunst nur unter gewissen Bedingungen gelten.

Es ist von Bedeutung, daß für Schinkel auch die bestimmten und notwendigen Gesetze hinsichtlich der Kunst*technik* wandelbare sind und zu den bestehenden neue bessere hinzukommen können und sollen (Hs. N., Mappe IVa, Klebebd. 3, Bl. 15): «Nirgends darf Sklaverei gemerkt werden, *auch nicht Sklaverei der Regel.* Freiheit steht obenan im ethischen

[1] Hierauf wird im Kapitel «Die beiden wichtigsten antikünstlerischen Tendenzen etc.» nochmals zurückzukommen sein.

Gefühl, mit Freiheit sich aus Vernunftgründen oder aus poetischem Gefühl einem hohen Gesetz unterwerfen, ist etwas Erhabenes und Schönes, aber kein Gesetz paßt für alle Fälle oder bleibt im unendlichen Fortgange der Verhältnisse gleich *gültig*, höhere Einsicht oder Eingebung für den Geist und das Wesen der Dinge läßt hier die Freiheit rechtfertigen, von dem bisher gültigen Gesetz abzugehen und ein neues, *aber von höherem* Grade an die Stelle zu setzen.»

Entsprechend seiner Forderung, nur das Wesentliche zum Kunstschaffen verwenden zu sollen, verlangt Schinkel hinsichtlich der immer mehr sich häufenden technischen Neuerungen in der modernen Zeit folgendes (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 7): »Für die neuere Kunst (besonders Architektur) wird es Aufgabe, die Prinzipien zu vereinfachen (statt es sonst Tendenz war, sie zu vermehren) und aus den vielen technischen Erfindungen das Wesentlichste, das einfach Verständliche, welches dadurch dem Schönen zugänglich wird, aufzusuchen. Ist dies gefunden, so darf man sich keiner neuen Erfindung in der Anwendbarkeit für die schönen Künste erwehren.» — Daraus ergeben sich noch folgende Anschauungen Schinkels: Unterwirft sich nämlich der schaffende Künstler etwa nur toten, leergelaufenen Gesetzen ohne Willen zur Schaffung und Uebernahme von neuen, dann besteht ebenfalls Gefahr, die Kunst zu vernichten. Es kann bloße Nachahmung entstehen, wie schon oben erwähnt wurde, aber auch leere Symmetrie oder das Gegenteil: Ekel an Symmetrie und damit Unordnung und Chaos. Hierauf wird aber erst im Kapitel «Raumverteilung und Plan in der Architektur» näher eingegangen werden.

Dem entsprechend ist — von Schinkel noch einmal anders ausgedrückt — nur *das* ein wahres Kunstwerk, «welches edle Kräfte gekostet hat und dem man das höchste Streben des Menschen, eine edle Aufopferung der edelsten Kräfte ansieht». Wenn der Künstler nicht in solcher Art nach Neuem strebt, sondern im einmal gefundenen Stil verharrt und immer wieder «seine bekannte Formenschönheit auskramt» und sich in einem Zustand «ganz sicher fühlt», hat dieser Zustand bereits «etwas Verdächtiges» und erzeugt in den meisten Fällen «halb tote Lebendigkeit». Nur der immer Suchende wird wahrhaft lebendige Kunstwerke schaffen können. Daraus «erklärt sich auch das oft furchtsame, ängstliche und demütige Naturell der größten Genies der Erde» (W. III, S. 347 u. S. 349).

III. Kunst und Schönheit.

a) Einleitung: Das Problem der Schönheit als zentrale Frage Schinkels.

Was ist für Schinkel in einem genaueren Sinne das Schöne? Wie wird es dem Menschen vermittelt? Was bedeutet das *schöne Gemüt*, die *schöne Seele*, deren Besitz den Menschen zur künstlerisch und frei handelnden Persönlichkeit macht? Nach der Beantwortung dieser für Schinkel zentralen Frage wird eine noch genauere Präzisierung der Kunst möglich werden, einmal in ihrem Unterschied zur Wissenschaft, zweitens in ihrer

Andersartigkeit gegenüber den nicht vom Menschen geschaffenen Naturerscheinungen und zugleich in ihrer Verbundenheit mit der Natur als alles umfassendem Ganzen. Der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft im Allgemeinen ist deshalb wichtig, weil Schinkel in der Baukunst das besondere Zusammenwirken dieser beiden Bereiche hervorhebt.

b) Die Schönheit (allgemein).

Die Schönheit und das Erlebnis der Schönheit besteht auf Grund Schinkels «Gedanken über das Wesen der Schönheit» in Folgendem[1] (Hs. N., Klebeh. 4 c):

«Die Entwicklung des Prinzips der Freiheit in seiner höchsten Reinheit gibt ein bestimmtes Bild für ihre Sichvollziehung. Dieses bestimmte Bild ist bestimmt durch die *inneren* eigenthümlichen Gesetze dieser bestimmten Freiheit und durchaus durch kein Aeußeres. Diese inneren eigenthümlichen Gesetze sind nothwendig die und die bestimmten Gesetze, weil auch die und die bestimmte Idee sichtbar werden soll *(sie in eine bestimmte Spaltung der Freiheit im allgemeinen fallen)*. Es könnte jedoch möglich seyn, daß bei der Entwickelung der gesamten Freiheit nach ihren bestimmten ins Unendliche mannigfaltigen Gesetze, eine Idee nicht rein heraustrete, sondern zum Theil verdeckt bliebe, indem das Bewußtseyn sich nicht mit ganz reiner Freiheit, nicht ganz lebendig entwickelt hätte, sondern ihm mehr Todte, Bestandtheile anhärirten, sodann entstände kein Bild der Schönheit. In der Willkür und im Chaos, wo schlechthin keine bewußte Freiheit ist, sondern jedes durch das andere tyrannisiert wird, wie der Zufall es schickt, kann die Schönheit niemals sichtbar werden.

Die Schönheit erfüllt mit beseligender Ruhe, in ihr erscheint das Göttliche ungetrübt in seiner Reinheit, und dadurch, daß es uns erscheint, ist das Land zwischen uns und ihm fühlbar und erhebt uns zum Einkehren in ihm, welches die Seligkeit ist.

Ruhe entsteht nur in dieser Einsicht, das einzig mögliche nothwendige Gesetz, welches da ungetrübt waltet. Dies waltet nur in der einen Idee und in der Entwickelung des einen Prinzips. Durch die Gesetze von Zeit und Raum, sobald diese Begriffe in ihrer Einheit erfaßt werden, wird jenes Walten nicht gestört. Wohl aber dadurch, wenn das Leben anhält, sich in reiner Folge sichtbar zu machen. Das Leben und die Freiheit liegt nur im Act des sich Erscheinenmachens, ist der Act vollzogen, so ist kein Lebendiges da, sondern nur ein Bild, welches aber tod ist. Richtet sich das Wissen auf dieses Bild und nicht auf den lebendigen «Act» der Entstehung dieses Bildes, so entsteht ein Scheinleben, welches eben hindert, weiter hinzubilden auf die Sichvollziehung,

[1] Ob diese «Gedanken» ganz ursprünglich von Schinkel stammen, ist fraglich, auf jeden Fall geben sie seine Ansicht wieder, sonst hätte er sie sicher nicht zu Papier gebracht.

welche ohne Anhalt fort sich vollzieht und wo kein Moment verloren gehen soll.

Nur dem bestimmten, sich auf einen Punkt richtenden Bewußtsein, erscheint etwas, denn dadurch wird erst ein selbständiges Ich erzeugt, das Umherschweifen überall gibt Verworrenheit und Dunkelheit . . .

Die Schönheit muß sich, aus dem ersten Satz gefolgert, als ein durchaus lebendiges darbiethen, indem sie eben das Bild ist von dem Act der Entwicklung.»

Wahre Schönheit ist in ihrer Erscheinung also Sichtbarwerden der freien göttlichen Ideen in sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen als stetig sich vollziehender Akt und nicht etwa als bereits *abgeschlossenes* Geschehnis. Das richtige Erlebnis der Schönheit, damit das richtige Bewußtsein und ein selbständiges Ich, entsteht durch die Erkenntnis dieses stetigen Vollzugs. Ruhe und zugleich Lebendigkeit als Hauptcharakteristika der Schönheit sind bedingt durch ihren Ursprung und ihr lebendiges stetig sich vollziehendes Sein aus der Einheit mit der göttlichen, freimachenden Idee.

Mit anderen Worten: Die Schönheit ist «eine der Basen der Existenz, auf welcher das vernünftige Leben sich aufbaut», «ohne diesen Untergrund» bestünde im Dasein nur «Kampf mit der Barbarei» (W. III, S. 363).

Kurz zusammengefaßt charakterisiert Schinkel in innerem Zusammenhang mit obigen Ausführungen die Schönheit noch folgendermaßen (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 27): «Ebenso wie Leben, Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit, ebenso ist *Ruhe* und Einheit Hauptbedingung des Schönen» —, «Balance zwischen Handlung und Ruhe (geschlossene Handlung)».

Die höchste Kunst und die höchste Schönheit als das vollkommenste Bild des Zustandes einer schönen Seele kommt für Schinkel in der *Musik* zum Ausdruck. Für ihn ist «Musik die Kunst im allgemeinen Sinne, die Kunst, die in allen übrigen Kunstformen wieder enthalten und ihren Hauptbestandtheil ausmachen muß» (W. III, S. 346).

Dieser fortwährende Vollzug der Schönheit tritt in der gesamten Natur genauer als «Vereinigung von Kraft und Anmut» in Erscheinung, wobei «Kraft männlich ist» und «Würde erzeugt» während die weibliche Anmut «Liebreiz» vermittelt. «Sind sie hart geschieden, so wird die Kraft Rohheit und Härte und die Anmut Weichlichkeit. So findet sichs durch die ganze Natur (Hs. N., Klebeh. 4c).[1]

Wie erlebt im Genaueren der *Mensch* die Schönheit? *Was* erlebt er als schön, und *warum* erlebt er es so?

Was vom Menschen an den Gegenständen als schön empfunden wird, ist das hinter und in den Gegenständen wirkende Göttliche, die in Erscheinung tretende göttliche Idee. Daß sie nun aber vom Menschen erlebt wird, das bewirkt das Göttliche, das im Menschen selber lebendig ist.[2]

[1] Fast gleich bei Schreiber S. 4, § 10 (S. Anm. 2, S. 28).

[2] «Das Schöne ist erzeugt durch das Behagen an eigener Tätigkeit in harmonisch sittlichem Gefühl der Weltanschauung und in dem Gefühl des Göttlichen in der Welt» (W. III, S. 348).

Die Tätigkeit des Menschen zur Auffindung und zum Erleben des Göttlichen, des Schönen in der Gesamtnatur, besteht nach der primären sinnlichen Aufnahme der Gegenstände darin, daß die Phantasie «daran spielt» und «sich ins Innere des Gegenstandes und seiner Natur kehrt» (W. III, S. 364). Sich mit Hilfe der Phantasie ins Innere der Natur kehren können und damit Schönheit erleben, heißt aber «Reine Hingabe ans Individuelle mit dem für die Gattung ausgebildeten Sinn» (W. III, S. 352).

Das Individuelle charakterisiert Schinkel als dasjenige, was die verschiedenen «Gegenstände voneinander trennt», während die überall bestehenden «Vereinigungspunkte» der verschiedenen Gegenstände «Kennzeichen ergeben, welche die Gegenstände unter Gattungen bringen» (W. III, S. 351). — Die Wahrheit, das Göttliche kann dabei «im Individuellen und im Gattungsmäßigen heraustreten», allerdings im Gattungsmäßigen «in höherer und ausgebreiteter Art» (W. III S. 352). — Anderseits kann ein Kunstwerk nur dann im richtigen Sinne individuell und schön werden, insofern der Künstler aus der richtigen objektiven Freiheit seinem Werk das Charakteristische zu verleihen vermag.[1]

Wenn früher aufgezeigt wurde, daß Schinkel in demjenigen, was den höchsten Charakter seiner Gattung trägt, das Ideal, die Urnatur, das rein Göttliche in jedem Gegenstande, den Urtypus nennt, so ergibt sich aus Obigem hinsichtlich der Phantasie, daß unter ihr nicht etwa subjektiv-menschliche Phantastik zu verstehen ist, sondern ganz konkret die Kraft, welche dem Menschen die Fähigkeit gibt, in den gegebenen Gegenständen die Urnatur, die Schönheit wirkende göttliche Idee, zu erkennen. Phantastik dagegen bedeutet für Schinkel jene unwahre Art, wo «der Gegenstand etwas anderes vorstellen soll, als er innerlich ist» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 36), oder wenn er «seine Anwendbarkeit im Leben verliert» (W. III., S. 377), und keine fördernde Aufgabe im Dienste des Menschen erfüllt.

Um mit Hilfe der Phantasie als gleichsam der treibenden Kraft die Urnatur in den Gegenständen erkennen zu können, braucht der Mensch ein besonderes Organ: «Das geistige Auge.»[2]

«Das Heraussuchen der Urnatur» ist «Aufgabe für die schöne Kunst», weil die «gemeinen» irdischen Formen «durch Einwirkung von Heterogenem und rein Sinnlichem, das ist Unbewußtem, untergegangen, verdorben, in ihrer höchsten Eigenthümlichkeit beeinträchtigt, in ihrer Entwickelung gehemmt» sind (W. III. S. 366). Unter «Unbewußtem» versteht Schinkel hier also Nichterkenntnis des wesentlichen Hintergrunds der Dinge.

In innerem Zusammenhang damit und aus der Erkenntnis, daß die Offenbarung der Schönheit ein Akt, ein Vollzug und nichts Abgeschlos-

---

[1] W. III S. 368: «Nur wer sich frei über dem Bedürfnis bewegt, wird sich schön zeigen, wenn er nur in dieser Freiheit das Charakteristische gibt, wodurch der Gegenstand individuell wird.»

[2] W. III, S. 367: «Das Bestreben, Neues mit geistigem Auge zu sehen und in seinem innersten Wesen zu erfassen, ist Vorarbeit für Wissenschaft und Kunst und deren Hauptgrundlage.»

senes ist, sieht Schinkel in der «Kindlichkeit» des «goldenen Zeitalters» die beste Epoche für die Entfaltungsmöglichkeit der Kunst. Und zwar charakterisiert er dieses goldene Zeitalter als eine Zeit, in der das «Aktive», in diesem Falle die Betriebsamkeit des Menschen, und das «Reflektive», (die Verbundenheit des Menschen mit dem Göttlichen in den Dingen vermittelst des bewußten Schauens und des denkenden Erkennens) gleich stark sei, im Gegensatz zur modernen Zeit (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 27): «*Kindlichkeit*. Goldenes Zeitalter für die Kunst das vorteilhafteste, wo das Active und das Reflective gleich stark ist. — Die moderne Zeit kommt bei dem dringenden Geschäft für die Existenz des Individuums nicht zu Reflexionen und geht in geängstigtem Treiben auf.»

Der Besitz der Phantasie und des geistigen Auges macht — noch genauer präzisiert — das schöne Gemüt, die schöne Seele aus, das in rechtem Sinne geübte und ausgebildete Gefühl des Kunstschaffenden.

Die Schönheit ist für jeden Menschen am reinsten im Firmament erlebbar. Von allen Naturgegenständen, die dem Menschen gegeben sind, ist es nach Schinkel der «erhabenste», weil das rein Sinnliche am wenigsten Einfluß darauf hat. «Es steht in seinem Urtypus vor uns», in ihm tritt das Göttliche in der Welt am klarsten in Erscheinung, denn «keine oder sehr geringe Einwirkung von Heterogenem», von nur in kleinem Maße Durchgöttlichtem, wird darin wahrgenommen, im Gegensatz zu den Gegenständen auf der Erde (W. III, S. 365). — Schinkel drückt dies noch so aus (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 13): «Obgleich die göttliche Idee in jedem Objekte sichtbar gemacht werden kann . . . , so muß die Gottheit doch im Ganzen durch das Universum vorgestellt werden und zwar als Prinzip des Universums.»

Wenn Schinkel ferner sagt: «Das Schöne liegt in der Vorstellung und wird lediglich in derselben erst zum Schönen» (W. III, S. 348), was wohl heißt, daß die Gegenstände nicht an sich schön sind, sondern das Erlebnis der Schönheit als Akt durch unsichtbare Kräfte im Menschen und im Gegenstand entsteht, und wenn es dementsprechend nach Schinkel auch keine Schönheit an sich gibt, «die Schönheit nicht allein vorhanden ist, sondern nur an Gegenständen», «also auch nicht allein dargestellt werden kann, sondern nur an den Gegenständen» (W. III, S. 350), so ist das Erleben der Schönheit für den Menschen — auch auf Grund früherer Ausführungen — nicht etwas äußerlich Faßbares, vielmehr spielt es sich — allerdings ausgehend von den sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen — im Uebersinnlichen ab.[1] Schinkel schreibt hierzu ausdrücklich W. III.

[1] A. von Wolzogen glaubte in seinem Vortrag «Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph» (Zeitschr. für Bauwesen, 1864, Sp. 249/250) in diesen beiden Zitaten einen Widerspruch feststellen zu müssen und ordnete das erste («das Schöne liegt in der Vorstellung») dem Fichte'schen Einfluß zu, das zweite («Die Schönheit ist nur an den Gegenständen») der Beziehung Schinkels zu Solger und zu Schelling. Aber im Gesamtzusammenhang der Weltanschauung Schinkels widersprechen sich diese beiden Aussagen wohl nicht. Auf jeden Fall existiert in *Schinkels* Bewußtsein dieser Gegensatz nicht, wenn er auch die eine Auffassung von Fichte und die andere von Schelling übernommen hat, bei denen sich beide Anschauungen als grundsätzlich verschiedene gegenüberstehen.

S. 366): «Die wahre Schönheit geht über alle niedrige Sinnlichkeit hinaus; geht über die gemeine irdische Form hinweg», indem sie durch Erkenntnis und Erlebnis «des Göttlichen in den irdischen Formen» bewirkt wird.

Zusammenfassend ergibt sich folgende Definition der Schönheit: Die Schönheit ist in allen vom Menschen als schön empfundenen Gegenständen — auch im schönen Menschen selbst — wirksam als stetig sich vollziehender Erscheinungsakt der übersinnlich-göttlichen Idee, die Leben und Ruhe zugleich verleiht. Der Grad des Schönheitserlebens ist bestimmt von der jeweiligen Intensität, mit der in den Erscheinungen der höchste Charakter ihrer Gattung, die Urnatur als das Schönheit wirkende Göttliche lebt. Zugleich hängt diese Intensität des Schönheitserlebnisses von der schönen Seele, vom schönen Gemüt des Erlebenden ab, d. h. von der jeweiligen Geübtheit des Menschen, mit dem geistigen Auge als Organ und mit Hilfe der Phantasie gleichsam als der treibenden Kraft die Wirksamkeit der übersinnlichen Urnatur, der göttlichen Idee im sinnlich wahrnehmbaren Gegenstand zu schauen.

c) Kunst und Wissenschaft (schönes Handeln und registrierendes Sehen).

Es erweist sich als notwendig, jetzt den Unterschied aufzuzeigen, den Schinkel zwischen Wissenschaft und Kunst macht, und darzulegen, was Schinkel unter Wissenschaft versteht. Damit zeigt sich, welch wichtige Funktion für Schinkel die *Verstandes*tätigkeit beim Kunstschaffen besitzt, und wie ernst er diese in seiner eigenen Existenz als Künstler genommen hat. Zugleich wird in diesen Ausführungen an das Problem des *Kunst*schönen herangeführt und dessen Abgrenzung gegen das *Natur*schöne. Auch der Unterschied zwischen Kunst und Natur im *Allgemeinen* wird für die später anschließenden Ausführungen erhellt.

Wir sahen im vorhergehenden Kapitel, daß der Besitz des geistigen Auges (die Fähigkeit, hinter den gegebenen Dingen die göttliche Idee immer wieder neu zu erkennen) grundlegende Bedingung sei für die Vorarbeit alles künstlerischen und alles wissenschaftlichen Arbeitens. Diese Voraussetzung für die Wissenschaft und die Kunst heißt nach Schinkel genauer das «Vernunftgesetz», welches er folgendermaßen definiert (Hs. N., Klebeh. 4b): «Gegebenes, Mannigfaltiges auf Einheit zurückzuführen» und zwar «auf die a priori gegebene Idee der Einheit.»

Die Anwendung des Vernunftgesetzes: «Das Erkennen dieser allgemeinen Eigenschaften . . . , nach welchen sich auch das Individuelle (hier = die einzelne sinnlich wahrnehmbare Erscheinung) allgemeiner Ge-

Für Schinkel ist das Erlebnis und die Erscheinung der Schönheit ein lebendiger einheitlicher Akt. Denn dasjenige, was vom Gegenstand her das Erlebnis der Schönheit erzeugt, das wird bewirkt durch die göttliche Wirksamkeit in diesem, dagegen das Schönheitserlebnis des Menschen: Die göttliche Wirksamkeit auch im Menschen, sie wird nur angeregt durch die göttliche Wirksamkeit im Gegenstand. Das heißt: Lediglich vom Menschen her gesehen, ist die Realität des Schönheitserlebens im Menschen selbst begründet, oder umgekehrt nur vom Gegenstand her gesehen ist das, was den Gegenstand schön macht, auch die Realität einer göttlichen Wirksamkeit. Im Akt des Schönheitserlebens aber bilden Subjekt und Objekt gleichsam eine Einheit.

staltung unterordnet und beifügt», ist «für die menschliche Gattung» «die Quelle der Vernunft».

Was ist nach Schinkel Vernunft? Die Beantwortung dieser Frage führt zugleich zur Darlegung des Unterschiedes zwischen Kunst und Wissenschaft und zur Erläuterung, inwiefern *Kunst* über die Wissenschaft *hinaus*geht.

Schinkel charakterisiert seine Auffassung der Vernunft, indem er sie der Sinnlichkeit und dem Verstande gegenüberstellt (Hs. N., Mappe IVd, Klebeh. 4b): «Sinnlichkeit gibt schlechthin an, Verstand erkennt. Vernunft entscheidet, ob der Mensch in seiner Sphäre die Nothwendigkeit seiner Sache einsehen könne oder nicht. —

Das höhere Denken ist das Gesetz, welches das Denken spaltet in eine Einheit und eine Mannigfaltigkeit. Der Verstand erfaßt die Gegenstände in einer Einheit. Die Vernunft erfaßt sie *nothwendig* als eine Einheit.

(Gesetz): Einheit, Mannigfaltigkeit, Nothwendigkeit.
Mannigfaltigkeit für die Sinnlichkeit.
Einheit für Verstand.
Nothwendigkeit für Vernunft.»

Die Sinnlichkeit also «giebt an»: Sie vermittelt die Mannigfaltigkeit der sinnlich gegebenen und sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände (Mannigfaltigkeit für die Sinnlichkeit»). Der Verstand «erkennt»: Er sieht die den Gegenständen zu Grunde liegende Einheitsidee («Einheit für Verstand»). — Diese Auffassung über Sinnlichkeit und Verstand hat Schinkel von *Kant* und von *Fichte* übernommen. Er geht aber mit Fichte über Kant hinaus, insofern es für ihn ein «höheres Denken» gibt, das sich spaltet in eine «Mannigfaltigkeit» (Sinnlichkeit) und in eine «Einheit» (Verstand).

Wenn ferner «Vernunft entscheidet, ob der Mensch in seiner Sphäre die Nothwendigkeit seiner Sache einsehen könne oder nicht», so darf dies — im Hinblick auf die folgende Ausführung über «Kunst als Ausdruck der Vernunft» — so interpretiert werden, daß der Mensch nur dann Vernunft hat, und der Mensch nur dann vernünftig handelt[1], wenn er die dem Mannigfaltigen zu Grunde liegende Einheitsidee nicht nur «erkennt», das wäre lediglich Verstandestätigkeit[2], sondern wenn er in seinem Dasein[3] das Wissen um die Einheitsidee «notwendig» zum Ausdruck bringt[4], d. h. ganz selbstverständlich; ohne jede Möglichkeit, von seinem subjektiven Erkennen her Einspruch erheben zu können oder zu wollen. — Von da her ist die *eine* gesetzmäßige Folge: «Einheit — Mannigfaltigkeit — Nothwendigkeit» so erklärbar, daß — *objektiv* betrachtet — primär die Idee («Einheit») existiert, sekundär von ihr abhängig (in ihr grün-

[1] = «Vernunft entscheidet» interpretiert: Es entscheidet sich, ob der Mensch Vernunft hat, wenn er . . . einsieht.

[2] = «Der Verstand erfaßt die Gegenstände in einer Einheit.»

[3] = «in seiner Sphäre».

[4] = «wenn er die Nothwendigkeit seiner Sache einsieht».

dend) die sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen da sind, z. B. von der Einheit Pferd die verschiedenen sinnlichen Pferdeerscheinungen («Mannigfaltigkeit») und das endlich die Gegenstände *selbstverständlich* in der Einheit gründen («Nothwendigkeit»). Die andere gesetzmäßige Folge: «Mannigfaltigkeit für die Sinnlichkeit — Einheit für Verstand — Nothwendigkeit für Vernunft» darf dann so erklärt werden, daß *subjektiv* vom Standpunkt des denkenden Menschen aus, die Gegenstände vorerst in ihrer Verschiedenheit sinnlich wahrgenommen werden («Mannigfaltigkeit für die Sinnlichkeit»), zweitens der Urgrund der verschiedenen Erscheinungen einer Gattung in ihrer Einheit, in ihrer Idee durch die Verstandestätigkeit gesehen wird («Einheit für Verstand»), und daß drittens das selbstverständliche widerspruchslose Darleben des Zusammenhangs von Einheit und Mannigfaltigkeit das Gleiche bedeutet wie Vernunft haben und vernünftig Handeln-Können (im Kunstwerk), bezw. daß für die Vernunft der Zusammenhang von Einheit und Mannigfaltigkeit ein notwendiger ist («Nothwendigkeit für Vernunft»). — Mit dieser «Nothwendigkeit der Vernunft» unterscheidet sich Schinkel wieder grundsätzlich von Kant. Wohl hat Kant die Dreiheit: Sinnlichkeit — Verstand — Vernunft, aber nicht diese «*Nothwendigkeit* für Vernunft». Auch bei Fichte findet sich diese «Nothwendigkeit» nicht.

Im Hinblick auf die Ausführungen über Phantasie und geistiges Auge als Mittel zur Erkenntnis der Einheit, der göttlichen Idee, dürfen Phantasie und geistiges Auge nach Schinkel wohl interpretiert werden als dasjenige, was den Verstand des Menschen ausmacht, während der Mensch *Vernunft* hat, wenn er mit Hilfe seines Verstandes (seiner Phantasie und seines geistigen Auges) in den sinnlichen Erscheinungen die göttliche Idee unmittelbar und als notwendig a priori gegebene, als selbstverständliche erlebt und in seinem *Tun* die Vernunft darlebt als fortwährendes «Erscheinenmachen» der Idee.

Da früher dargelegt wurde, der Hauptwesenszug und die Ursache der Schönheit sei die vom Mensch erlebte, reale Manifestation der göttlichen Idee in den Dingen, und da nun für den Menschen Vernunft haben stetiges Erscheinenmachen der göttlichen Idee heißt, so ist ohne weiteres verständlich, daß Schinkel ganz allgemein sagen kann: «Die Schönheit der Form ist die innere sichtbar gewordene Vernunft der Natur» (W. III, S. 364), wobei hier Natur wohl wieder verstanden werden muß als die alles wahrnehmbare Dasein umfassende mit Einschluß des Menschen. — Wahre Kunst ist deshalb «Ausdruck der Vernunft»: Im Mannigfaltigen die göttliche Idee erkannt und veranschaulicht zu haben, bedeutet Hauptgesetz für das Kunstschaffen. – Wie die Schönheit der Form innere, sichtbar gewordene Vernunft ist, so ist ferner das Erlebnis der Schönheit vom Menschen her «nur Gefallen an der Vorstellung des Vernunftlebens». Das ästhetische Gefühl wird nur dann ausgelöst, wenn der Mensch in den sinnlichen Gegenständen das «rein *waltende* Vernunftgesetz» die zur Wirkung gebrachte Idee erlebt (Hs. N., Klebeh. 4 b): «Das Vernunftgesetz, Gegebenes, Mannigfaltiges auf Einheit zurückzuführen, muß ein Haupt-

gesetz in der Kunst seyn, wenn die Kunst Ausdruck der Vernunft seyn soll.

Das ästhetische Gefühl ist nur Gefallen an der Vorstellung des Vernunftlebens.

Und so wird beim Kunstwerk das ästhetische Gefühl nur das Wohlgefallen an dem rein waltenden Vernunftgesetze: Mannigfaltiges auf Einheit gebracht (zu) sehn, seyn».

Auch der Wissenschaft liegt dieses Vernunftgesetz zu Grunde. Aber sie unterscheidet sich von der Kunst grundsätzlich darin, daß sie in den gegebenen Erscheinungen die a priori vorhandene Idee lediglich *erforscht*, indem sie nur den Weg der Steigerung, die verschieden große Teilhabe der gegebenen Phänomene an der Idee sieht und mit Hilfe des Verstandes registriert, während in der Kunst das Mannigfaltige nicht «*gegeben*» ist: Die Kunst, die sich nicht nur mit der *Erforschung* der *gegebenen* Erscheinungen befaßt, sondern aus der Erkenntnis der a priori gegebenen Einheitsidee die freie Wahl hat, das Mannigfaltige, d. h. wahrnehmbare Phänomene selber zu *schaffen*, unter der Bedingung, daß diese Phänomene den grundlegenden Gesetzen der Einheitsidee genügen (Hs. N., Mappe IVa, Klebeh. 4 b): «In der Wissenschaft ist der Gang der, ein *gegebenes* Mannigfaltiges auf Einheit zurückzuführen. Die Idee der Einheit dieses Mannigfaltigen muß aber a priori vorhanden seyn, und die Wissenschaft sieht nur den Weg der Steigerung von den geringsten Theilen der Mannigfaltigkeit bis zur Einheit. —

In der Kunst ist das Mannigfaltige nicht gegeben, sondern liegt in der freien Wahl zu der a priori auch hier waltenden Einheitsidee, (es) kann aus dem ganzen Universum genommen werden, wenn es nur unter die bedingten Gesetze dieser Einheitsidee zu bringen ist.».

Oder anders formuliert besteht der Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst in folgendem: Beider Hauptgrundlage ist zwar, mit dem geistigen Auge und mit der Phantasie die göttliche Idee zu erkennen. Darin folgen Wissenschaft und Kunst dem Vernunftsgesetz. Aber die Wissenschaft versucht nicht, die Idee im «Tun», in einer konkreten Tat zu veranschaulichen «durch Darstellung des anschaulich aufgefaßten Wesens des Gegenstands in anschaulichen Formen»: Im Kunstwerk, sondern sie vollzieht sich durch «Sehen», «nach und nach durch Schlußfolgen» und «bringt das Erkannte in eine Reihe consequent aufeinanderfolgender Begriffe zur Erkenntnis anderer» (W. III., S. 207; III, S. 358 u. 367). Oder nochmals anders ausgedrückt: Wissenschaft ist «Denken in Begriffen», Kunst «Denken in Anschauungen» (Hs. N., Mappe IV a, Klebeh. 3, Bl. 22).

Die Wissenschaft kommt also über die Verstandestätigkeit, d. h. über die bloße Anwendung des Vernunftgesetzes, Mannigfaltiges auf Einheit zu bringen, nicht hinaus. Die Anwendung des Vernunftgesetzes führt bei ihr nicht bis zur Vernunft, selbst nicht zum konkreten Darleben des notwendigen Zusammenhangs von Einheit und Mannigfaltigkeit, sondern nur zur begrifflichen Darlegung dieses Vernunftgesetzes. Infolgedessen steht für Schinkel die Kunst um eine Stufe höher als die Wissenschaft. Doch

die Kunst kommt ohne die Wissenschaft nicht aus, speziell nicht in der Architektur. Für die Kunst im Allgemeinen wird dies am Schluß des Kapitels näher ausgeführt.

So sind für Schinkel vernünftig Sprechen über Kunst und vernünftig Handeln in der Kunst, *Wissen* und *Können* zwei verschiedene Dinge, doch setzt das Können unbedingt Wissen voraus. «Für das Urteil sind viele ausgebildet, für die praktische Ausführung wenige». Schinkel zieht damit wieder einen Trennungsstrich zwischen Kunstwissenschaft und Kunstausübung.

Ferner weist Schinkel hier nochmals darauf hin, daß die Entwicklung und das Leben der Welt zum Tod verurteilt sei, wenn man glaube, ein auf Grund der Kunstwissenschaft «musivisch zusammengesetztes Werk» sei künstlerisch (vgl. M., S. 198).

Wie der rechte Kunst*gelehrte* mit der praktischen Ausführung von Kunstwerken vertraut sein muß, so muß der wahre Künstler kunstwissenschaftliche Bildung haben, vor allem in kunsttechnischer Hinsicht. Nur dann wird er vollkommene Kunstwerke schaffen können.

Ueber diese von Schinkel geforderte Kunsttechnik und über ihre immer neue Erfindung und Weiterentwicklung wurde bereits im Kapitel «Kunst als das wesentliche Element der menschlichen Entwicklungsgeschichte» und zwar im Hinblick auf den «Freiheitszustand im Gesetz» gehandelt. Hier betrifft dies im Anschluß an die Ausführungen über Kunst und Wissenschaft die Darlegung der «vier Ingredienzien», die Schinkel für die wahre Kunstbetätigung fordert. Mit ihnen faßt er nochmals seine Anschauung der Kunst als *Tun* zusammen, unter Betonung des *hand*werklichen Könnens, der *wissenschaftlichen* Ausbildung des Künstler.

Folgende vier Ingredienzien verlangt Schinkel: «Energie des Sehens, Unschuld in der Auffassung, moralischer Sinn und kräftiges Darstellungsvermögen» (W. III, S. 352).

Erstens: *Energie des Sehens* heißt, mit dem geistigen Auge und mit Hilfe der Phantasie in jeder Erscheinung die Schönheit wirkende göttliche Idee erkennen können und damit «jedem Gegenstande die ursprüngliche Seite abgewinnen, ihn auf die letzte nothwendige Einheit und Eigenthümlichkeit seiner Wesenheit zurückführen», d. h. Streben «nach höchster Wahrheit, höchster Wesentlichkeit» (W. III, S. 357).

Zweitens: *Unschuld in der Auffassung* besteht darin, nach Vollendung des bewußten Erkenntnisweges — das Schönheit verleihende Göttliche im Menschen selbst, aber unbewußt wirken lassen zu können und das bewußte, spezifisch subjektiv menschliche Wollen auszuschalten, wodurch im Kunstwerk (als Aeußerung im Menschen tätiger Vernunftgesetze) Kindlichkeit, unschuldiges Spiel, Naivität, Jugendsinn zum Ausdruck kommt und damit zugleich Charakter und individuelle Eigenart. aber auch Einfachheit, Verständlichkeit, Wahrheit, Schönheit.[1]

[1] «Nur vernünftige, menschliche, aber unbewußte Natur paßt für die schöne Kunst. . . . Die Schönheit liegt in dem Unbewußten, Reinen der Natur. Nur die leisesten Anfänge des Bewußten können noch schön sein und darstellbar werden in der bildenden

Drittens: *Moralischer Sinn* ist bedingt durch die beiden ersten Ingredienzien und durch «die Freiheit des Gewissens», die ihrerseits wieder hervorgeht aus der «Erziehung im Vernünftigen, Gebildeten und Schönen» (W. III, S. 360), aus der Erkenntnis der göttlichen Idee in den Dingen.[1]

Ferner wird diese sittliche Wirkung wie die Unschuld in der Auffassung *klare* Wirkungen hervorrufen und bewahren vor Ueberspanntheiten.[2]

Viertens: *Kräftiges Darstellungsvermögen* wird ermöglicht durch Beherrschung der handwerklichen und technischen Bedingungen und Handgriffe.[3] Allerdings mit dieser Ingredienz allein ist keine künstlerische Tätigkeit möglich, sondern bloße Kunstfertigkeit, bloße äußere Nachahmung.[4] Alle vier Ingredienzien gehören zur Schaffung des wahren Kunstwerks unweigerlich zusammen. — Daß ein Kunstwerk in der richtigen Weise wirke und das ästhetische Gefühl im Menschen so intensiv als möglich anspreche, dafür fordert Schinkel noch hinsichtlich des Darstellungsvermögens gleich nach der Erfindungsgabe (dem poetischen Gedanken

---

Kunst; alles Verständige und Bewußte geht nur im Innern vor und hat keinen entschiedenen und charakteristisch individuellen Ausdruck der äußeren Form» (W. III, S. 363). «Die schöne Kunst macht uns zu Kindern; wir spielen mit ihr, und je unschuldiger und unbefangener wir dies tun, je mehr werden wir wieder Kinder. Wenn wir aber nicht Kinder werden können, kommen wir nicht ins Himmelreich» (W. III, S. 348). «Kindlichkeit, unschuldiges Spiel, Naivität, bewußtlose Tätigkeit und Aeußerung nach Vernunftgesetzen» und damit «Jugendsinn», dies umfaßt diese zweite, zur Schaffung des schönen Kunstwerks nötige Ingredienz. Im Gegensatz hierzu «wird die Schönheit durch das Gefühl des Uebermäßigen, des Gewaltsamen, des Gesuchten, des Verwickelten, welches entweder aus dem dargestellten Gegenstande oder aus der Art der Behandlung im Kunstwerke spricht, vernichtet. Das naturgemäß Kräftige und Kühne, das Zarte, das Milde, das Heitere, Naive, Erhabene, Tragische, Komische in seinen einfachsten Aeußerungen bildet das Feld, in welchem die Schönheit in der Kunst sich ausbreiten kann. Die Einfachheit und die Verständlichkeit sind notwendigste Bedingungen» (W. III, S. 369).

Auf Seite 37 unten wurde dargelegt, daß es für Schinkel noch eine andere Bedeutung des Unbewußten gibt, nämlich unbewußt als Nicht-Wissen um die in den sinnlich wahrnehmbaren Gegenständen wirkende und diese bewirkende göttliche Idee. Doch diese Bedeutung findet sich nur einmal an dem oben angegebenen Ort. Sonst wird unbewußt von Schinkel gewöhnlich im Sinne von kindlich angewendet.

[1] «... Dieses Streben allein schon bewahrt vor jenen zusammengesetzten Handlungsweisen aus Trug, Schein, halber Wahrheit etc., die sich so leicht in die menschlichen Handlungen einschleichen.» Auch «die sittliche Wirkung der schönen Kunst» bezw. die «eigenen moralischen Aeußerungen» (W. III, S. 354) des wahren Künstlers aus unmittelbarer Verbundenheit mit dem Göttlichen bestehen in der Fähigkeit, «Naivität und Unschuld des Lebens hervorzurufen und diese auf die höchsten, großartigsten und auf liebliche und angenehme Gegenstände zu verbreiten.»

[2] «Sie wird bewahren vor Ueberspannungen aller Art und warnend wirken; falsches Raffinement, unnatürlich gezwungene Tätigkeiten, Klügeleien, welches alles nur Verwirrung hervorbringt, werden vermieden werden und dagegen das Bestreben nach allgemeiner Klarheit entstehen» (W. III, S. 357).

[3] «Auch das Talent ohne Fertigkeiten vernichtet sich selbst während der Arbeit, es ermüdet sich an sich selbst, denn es bringt nicht die vom Autor gewünschten und erstrebten Resultate» (M. S. 198).

[4] «Wenn die drei ersten fehlen, entsteht das Triviale und Häßliche, dem zugleich nur das individuell Zufällige, nicht das Allgemeine, welches es mit der Gattung verbindet, beiwohnt» (W. III, S. 352).

des Künstlers) *Leichtigkeit* des technischen Könnens. (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 31): «Die Leichtigkeit der technischen Ausführung oder Darstellung eines Kunstwerks ist nach dem poetischen Gedanken diejenige Eigenschaft, welche dem ästhetischen Gefühl am meisten anspricht. Wo man die Mühe und Arbeit des Urhebers sieht, da wird ein großer Teil der Lust und guten Stimmung an der Sache verdorben, man quelt sich mit ihr und ist nicht genußfähig. In der Architectur ist ein allzu großer Aufwand von Masse zur Erreichung eines Zwecks von gleich böser Wirkung, deshalb entzücken die freiesten, leichten Verhältnisse. Dies jedoch hat seinen Grad, welcher, wenn er übersteigert wird, wiederum Aengstlichkeit und einen gequelten Zustand erzeugt.»

Hieraus ergibt sich im Gesamten für Kunst und für Wissenschaft, daß zwar beide die gleiche Grundlage haben: Im Vernunftgesetz, im Erkennen der göttlichen Idee, daß aber Kunst im Gegensatz zur Wissenschaft ein ständig sich vollziehender Akt ist und das Schönheit wirkende Göttliche praktisch verlebendigt, während die Wissenschaft bei der bloßen Feststellung der sich vollziehenden oder vollzogenen Akte stehen bleibt. Allerdings kann die Kunst ohne wissenschaftliche Tätigkeit nicht auskommen, da sich das handwerkliche Können notwendig auf bestimmte wissenschaftliche Gesetze begründet, die aber aus dem Erlebnis immer neuer göttlicher Ideen geändert und verbessert werden können.

d) Kunst und Natur (Kunstschönheit und Naturschönheit in ihrer Beziehung zu den Gegenständen).

1. Einleitung: Gehalt (inneres Wesen) des Kunstwerks.

Inneres Wesen, Stoff (Gegenstand) und Form des Kunstwerks bilden für Schinkel ein unzertrennliches Ganzes. Hier werden alle drei getrennt dargestellt zur verständlicheren Darlegung. In einem besonderen Kapitel wird auf die innige Zusammengehörigkeit dieser drei Elemente ausdrücklich zurückgekommen.

Wie aus den bisherigen Ausführungen hervorgeht, haben Kunstgegenstände und Naturgegenstände ihren Ursprung gemeinsam im Göttlichen und sind in ihm, dem alles umfassenden Ganzen. Dasjenige, was sie für den Menschen mehr oder weniger schön wirken läßt, liegt begründet in ihrem jeweiligen Gehalt an Göttlichem, in der jeweiligen Intensität, mit der in ihnen die göttliche Idee lebendig ist und mit Hilfe des Göttlichen im Menschen erlebt wird. Anderseits ist Kunst ohne die sinnlich wahrnehmbare Natur mit Einschluß des Menschen, wie schon dargelegt wurde, überhaupt nicht möglich. Die Natur ist Ausgangspunkt, aber nur Ausgangspunkt, um von ihr aus mit dem geistigen Auge und mit Hilfe der Phantasie das eigentliche Wesen, die Idee hinter den Dingen und in ihnen zu schauen und zu erkennen. Nur aus dieser Schau und Erkenntnis kann wahre Kunst geschaffen werden. Obwohl sich bei Natur *und* bei Kunst die Ursache ihrer jeweiligen schönen Wirkung aus dem gleichen Gehalt ergibt: Aus

dem Schönheit wirkenden Göttlichen und die Kunst in gewisser Hinsicht von der Natur bedingt ist, so muß sich die Kunst in ihren *Erscheinungs*formen (dem Stoff und der Form nach) doch grundlegend von den allgemeinen sinnlich wahrnehmbaren Naturgegenständen unterscheiden.

Wir sahen: Kunst ist Tun, und zwar Tun des Menschen. Gerade in diesem Tun liegt der Hauptunterschied zwischen Schönheit in der Natur und Schönheit in der Kunst.

«Die schöne Kunst drückt der widerstrebenden Natur das Gepräge der Menschheit als Gattung auf» (Hs. N., Klebeh. 4 b). Wenn zwar Schönheit in der *Natur* und Schönheit in der *Kunst* Ausdruck und Abbild der göttlichen Idee sind, so ist im Unterschied zum Naturschönen das Kunstschöne nicht gleichsam direkte Wirksamkeit des Uebersinnlich-Göttlichen im Sinnlich-Irdischen. Das Kunstschöne wird vom Göttlichen im Menschen, von der schönen Seele des Menschen, innerhalb der sinnlichen Erscheinungen durch künstlerische menschliche Tätigkeit zur Wirkung gebracht als Darstellung und Entfaltung der Schönheit verleihenden göttlichen Idee, aus immer neuem Erleben dieser göttlichen Idee. Denn das eigentliche Wesen der schönen Künste ist — wie früher angeführt wurde — die höhere Herrschaft des Menschen über die Natur, als Werkzeug der Ewigkeit der Ideen, insofern der Natur das Gepräge der göttlichen Idee durch Vermittlung des Menschen aufgedrückt wird (vgl. M. S. 192).

Beide: Naturschönheit und Kunstschönheit sind *gleicher*maßen in Gott. Auch Kunst ist Natur, aber höhere Natur.

In dieser Bezogenheit auf den Menschen und in dieser Beteiligung und Tätigkeit des Göttlichen im Menschen beim Kunstschaffen liegt nun die nach Stoff und Form notwendige andere Art von Naturgegenstand und Kunstwerk.

2. Stoff (Gegenstand) des Kunstwerks.

Nach dem Stoff des Kunstwerks hinsichtlich des darzustellenden Gegenstands, nicht hinsichtlich des im Kunstwerk verarbeiteten Materials wird jetzt gefragt. Ueber die Frage des Materials wird im Kapitel «Konstruktion und Verwendung des verschiedenen Materials» im Teil «Baukunst» gehandelt.

Gleich wie das innere Wesen des Kunstwerks (das Schönheit wirkende Göttliche) der Tätigkeit des Göttlichen im Menschen entstammt, ebenso muß nun auch der künstlerisch dargestellte Gegenstand, der Stoff des Kunstwerks aus der Tätigkeit des Göttlichen im Menschen konzipiert werden, um sich auch wieder auf das Göttliche im Kunst genießenden Menschen beziehen und die Ausbildung des Göttlichen in ihm fördern zu können. Da dieses Göttliche nur dadurch im Menschen kunstschöpferisch lebt, daß dieser Mensch den unmittelbaren Zusammenhang mit ihm bei jeder Handlung immer wieder neu hat, so darf der Mensch, wie schon kurz im Kapitel «Bestimmung und Bedingung der Kunst» angeführt wurde, im schönen Kunstwerk nicht einfach eine Kopie der sinnlich wahr-

nehmbaren Erscheinungen geben, anderseits auch nicht bloß den äußeren menschlichen Bedürfnissen, der Nützlichkeit genügen wollen als Hersteller von Modewaren, sondern — auch entsprechend früherer Ausführungen: «Nur der in einer Idee aufgegangene Gegenstand ist für die Kunst» (Hs. N. Mappe IV a, Klebeh. 4). Ferner kann dieser Gegenstand «nur sein: eine rein menschliche Handlung, ein Charakter in freier idealisierter Individualität, oder beides zusammen. Immer ist eine vollkommene Kunst-Befriedigung, das ist Ruhe, Abschluß nach allen Seiten notwendig, das Kunstwerk hervorzubringen. — Sonst wird ein zufälliges Stück aus der Natur nachgeahmt, welches unnütz ist, denn dasselbe gibt keinen Gedanken mehr als der Naturgegenstand selber . . . Es kann höchstens als Gedächtnishülfe oder in Ermangelung von Selbstanschauung der Natur dienen, dies ist aber etwas Untergeordnetes, eine bloße Notiz, keine Kunst» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 37).

Der Kunstgegenstand soll nicht nur zur Idee erhoben werden und damit kein bloßes Abbild der äußeren Erscheinungen sein, sondern er soll den *Menschen*, die Individualität des Menschen zum Mittelpunkt haben. Jeder echte Künstler und jede echte Kunst ist Vermenschlichung im Sinne einer Neu- oder Umgestaltung des Gegebenen von der Wirksamkeit des Göttlichen im Menschen her.[1]

Zur Ablehnung der Naturnachahmung sagt Schinkel noch eindeutiger, daß «die Fabel», die «Mythologie», «das Leben der Kinder», das «Idyllische» der schönen Kunst am meisten entspreche, «seltener das Historische», «am wenigsten das Neuere», und wenn das Historische schon einmal künstlerisch gestaltet werden soll, dann wenigstens immer «in einer idealen Weise, damit es nicht Genre-Kunst wird» (W. III, S. 363). «Nur die Blüte ist für die schöne Kunst» (W. III, S. 364), nur «vernünftige, menschliche, aber unbewußte Natur» entsprechend der dritten Ingredienz zur Schaffung wahrer Kunstwerke. «Das Bewußte, die Handlung nach Grundsätzen und Zwecken ist für die Geschichte»; auch in der «dramatischen und Dichtkunst» («für die Kunst, welche in der Zeit fortschreitet») sind diese Zustände «behandelbar»; ferner tritt auch in der Architektur das Bewußte und Verständige nach außen heraus (W. III, S. 363)

Aber auch «rein ursprüngliche Verderbtheit, moralische und phy-

---

[1] «Alle Beispiele in der Geschichte bestätigen, daß in jeder Epoche höherer Bildung die Figur des Menschen, und zwar die in sich selbst durch Ausdruck, Schönheit und Formenrichtigkeit bedeutsame, der Hauptgegenstand der schönen Kunst war» (W. III, S. 350). Schinkel fragt: «Ist bei Darstellung eines Gegenstandes in wahrer Kunst nicht vor allem zu überlegen, was der Charakter des Gegenstandes sei, abgesondert von allen Zufälligkeiten, vom Bedeutungslosen und Häßlichen?

a) Was sind die Ingredienzien des Gegenstandes, welche etwas Ersprießliches für die Welt überhaupt haben und es verdienen, hervorgehoben zu werden, zur Darstellung?» Schinkel gibt hierauf die Antwort:

«b) Kommt es nicht am Ende überall weit mehr auf das schöne Gemüt eines Künstlers, als auf den Gegenstand selbst an? Jener wird keinen Gegenstand unschön bearbeiten; sein Vorzug liegt darin, daß er nicht Häßliches sehen kann, daß ihm überall nur das Schöne entgegentritt, und es von ihm so aufgefaßt wird und ihn so erfüllt, daß das Häßliche unbeachtet und wirkungslos für ihn bleibt» (W. III, S. 353).

sische, ist kein Gegenstand der schönen Kunst», sondern — wie schon im Kapitel «die Aufgabe der Kunst» dargelegt wurde: «Jede Verderbtheit ist Aufgabe zur Besserung» durch «richtig angewandte Mittel», das heißt dadurch, daß der Gegenstand von der Idee her umgeformt oder aber als verderbter vernichtet und durch einen neuen, besseren ersetzt wird. (W. III, S. 364).

Die Fabel entspricht der künstlerischen Darstellung deshalb eher, weil in ihr das Gattungsartige, die den einzelnen Erscheinungen zugrunde liegende Idee, die für die Kunst geforderte «*Wahrheit* in höherer und ausgebreiteter Art heraustreten» kann als in der Darstellung der gewöhnlichen sinnlichen Erscheinungsformen. So kann die künstlerische Darstellung, «die Erfindung auf einer im trivialen Sinne unwahren Art der Naturauffassung beruhen», und damit auf einer Art, «welche der triviale Sinn für unwahr und unsinnig hält», wie z. B., wenn in einem Schauspiel «Tiere sprechend eingeführt» werden (W. III, S. 352).

Der Stoff des wahren Kunstwerks beruht auf «Täuschung», hinsichtlich der nur sinnlich realen Naturerscheinungen und der sich in der Zeit sinnlich wahrnehmbar vollziehenden Geschehnisse,

Schinkel unterscheidet des Genaueren drei menschliche «Täuschungsmöglichkeiten», von denen die dritte für die «Bestimmung und Würde der Kunst» von grundlegender Bedeutung ist: Die eine Täuschung besteht darin, daß der Mensch «Wahres für falsch, Gutes für böse» hält, «oder umgekehrt»; die zweite darin, daß er «wie im Zustand des Träumens, Fieberns, der Trunkenheit, die ohne Willkür sich in ihm bildenden Vorstellungen für Wirkungen äußerer Eindrücke von den uns gegebenen Gegenständen» nimmt; und endlich die dritte, für die Kunst wichtige, hat ihren Grund darin, daß der Mensch, die durch seine «Selbsttätigkeit hervorgebrachten und geordneten Ideen für gegeben hält und den Geschöpfen seiner Einbildung eine von diesen unabhängige, nicht nur mögliche, sondern notwendige Realität beilegt» (W. II, S. 207). Das heißt: *Nicht* in einer auf menschlicher *Unwissenheit* beruhenden Täuschung liegt das Wesen des Kunstgegenstandes begründet, sondern der Mensch versinnlicht in den nach äußerlichem Urteil «vortäuschenden» Fabeln, Mythologien etc. vom Menschen als solchem ihrem Wesen nach unabhängige, nicht nur mögliche, sondern notwendige Realität. Denn nach all dem, was früher als Bedingung und Bestimmung des Kunstwerks aufgezeigt wurde, manifestiert sich in dieser sogenannten Täuschung für den mit dem geistigen Auge begabten Menschen dem Stoff nach ganz konkret die Idee, die Urnatur, da diese vom Menschen in Kunstgegenständen geformte Idee letztlich nicht autochthon menschlich, sondern von dem im Menschen, im wahren Kunstschaffenden notwendig innewohnenden und ihn umfassenden *Göttlichen* bedingt ist.

Wie das Kunstwerk nicht Nachahmung der äußeren Naturgegenstände sein darf, ebensowenig darf es vom bloßen, vom toten *Begriff* ausgehen. Es darf keine bloß wissenschaftlichen Erkenntnisse und Schlußfolgerungen

zur Darstellung bringen.[1] Im Kapitel «Kunst und Wissenschaft» wurde schon dargelegt, daß die Kunst als Offenbarung der Schönheit ein stetig sich vollziehender Akt ist, ein Lebendiges aus unmittelbaren, unbewußten, *nicht* aus begrifflich registrierbaren oder registrierten Zusammenhängen. Schinkel schreibt im Zusammenhang mit diesem Kapitel (Hs. N., Klebeheft 4 b): «Das Kunstwerk soll Leben anregend seyn, so wie es selbst durch Idee Leben in sich hat. — Es darf daher nicht vom Begriff ausgehen, denn dieser ist tod, hat kein inneres Leben, es sey denn, daß ihm ein eigenes Kennzeichen beigefügt werden könnte, welches das in dem Begriff enthaltene Wahre als lebendig hervortreten ließe. Dieses hinzuthun eines solchen Kennzeichens, des wahrhaft immer lebendigen Inhalts dieses Begriffs . . . muß aus der neuen Idee entstehen und ist allein die Art, wie sich diese offenbaren kann. So wie dies Kunstzeichen aber ins Wissen eintritt, kann es auch nicht anders als mittelst der Begriffe eintreten, es müßte diesem Begriff also wiederum das beigefügt werden, wodurch bemerkbar würde, daß es ein Merkmal des wahrhaft Lebendigen am ersten Begriffe wäre. Auf eben diese Weise aber müßte auch wiederum diesem etwas Aehnliches beigefügt werden und so ins unendliche fort . . . Hier nun liegt eben das Lebendige in dieser zu verfolgenden Reihe ins Unendliche hinaus . . .»

Wenn auf Grund dieser Ausführungen das wahre Kunstwerk und das wahre Kunsterleben im Allgemeinen nicht begrifflich sein, nicht von äußerlichem Abbilden oder von begrifflichen Abstraktionen der Naturgegenstände ausgehen können, so gibt es also doch bestimmte Fälle, wo dies stattfinden darf. Aber Kunstwerk und Kunsterleben sind nur dann wahr, wenn sie in nie abreißendem Zusammenhang mit der verlebendigenden Idee stehen. Wer den Sinn eines Kunstwerks erst «nach und nach durch Begriffe erfassen» zu können glaubt, dem mangelt es (auf Grund früherer Ausführungen) an «eigentlichem Kunstsinn».

Hauptsache ist, daß jede künstlerische Handlung und Darstellung als lebendiger Akt aus dem konkreten Erlebnis der Idee, dem Erlebnis der Einheit fließt, die den verschiedenen sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen zu Grunde liegt, und die der Mensch gemäß dem ihm innewohnenden Vernunftgesetz erleben kann. — Dem Inhalt nach kann diese jeweilige Einheit bezüglich der Qualität verschieden sein, je nachdem ihr im Sinnlich-Gegebenen qualitätsvollere Erscheinungen zu Grunde liegen, bezw. je nachdem sie die Einheit von reichen, mannigfaltigen oder von einfacheren Phänomenen ist. Und dies, obwohl die Einheit an sich immer die gleiche ist, was wohl soviel heißt, wie die dem Prinzip nach gleiche, da sie in und aus Gott ist. Hinsichtlich des *Stoffs* der Kunstwerke bedeutet dies, daß dieser in die Einheit erhoben einen höheren Rang einnehmen kann, je nachdem er von mannigfaltigeren, gehaltvolleren Erscheinungen ausgeht (Hs. N., Klebeh. 4 b): «Je ausgedehnter oder reicher das gegebene

[1] «Sobald das Vernünftige, Verständige sehr speziell ausgebildet ist, wird es ebensowenig Gegenstand der schönen Kunst, als die Maschine sich zur schönen Architektur erheben kann» (W. III, S. 364).

Mannigfaltige ist, desto kräftiger wird das Vernunftgesetz wirken müssen, um alles auf Einheit zu bringen, und es wird diese Einheit einen höheren Rang einnehmen, als wenn sie Einheit eines wenig ausgedehnten Mannigfaltigen wäre. — Die Einheit an sich zwar — abgesehen von ihrem bestimmten Inhalt — ist überall dieselbe eine und deshalb hat sie denselben Rang überall, aber der zu ihr erhobene Stoff wird nun in dieser seiner Erhebung einen höheren Rang einnehmen, wenn er in sich nehmlich von umfassendem höheren Gehalte ist.»

Daraus geht noch einmal eindeutig hervor, daß jeder Kunstgegenstand erstens zur Idee erhoben und kein bloßes Abbild der äußeren Wirklichkeit sein soll und so dem Reiche der Mythologie angehören muß, daß aber auch zweitens der Gehalt dieses Gegenstands von wesentlicher Bedeutung ist, und er — wie schon oben kurz dargelegt — das Göttliche im Menschen zum Mittelpunkt haben soll.

Zu diesem zweiten Punkt gibt Schinkel noch folgende nähere Erklärung: In der Malerei z. B. soll nie eine reine *Landschaft* dargestellt werden. Die «Landschaft» ist «verführerisch». Sie soll nur «stimmend wirken», und «einen Raum so analog für eine menschliche Handlung einrichten, die darinnen als Hauptsache dargestellt seyn muß» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 29).[1]

[1] Reine Landschaften lassen «Sehnsucht und Unbefriedigung in der Seele zurück» (W. III, S. 366). Landschaftliche Darstellungen gewähren nur dann «ein besonderes Interesse, wenn man Spuren menschlichen Geistes darinnen wahrnimmt». «Der Ueberblick eines Landes, in dem noch kein menschliches Wesen Fuß gefaßt hat, kann Großartiges und Schönes haben, der Beschauer wird aber unbestimmt, unruhig und traurig, weil der Mensch das am liebsten erfahren will, wie sich Seinesgleichen der Natur bemächtigt, darinnen gelebt und ihre Schönheit genossen haben.» Und zwar bleibt der Mensch bei der reinen Landschaft deshalb «unbefriedigt und unbestimmt», weil ihm eine noch nicht durch den Menschen geformte Landschaft «erst als Aufgabe für die kommende Zeit erscheint, in welcher auch dieses Land einmal bewohnt werden soll. Noch hat er die Empfindung des Unheimlichen. Der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden hervortreten läßt . . . so, daß man ein Volk in seinem frühesten goldenen Zeitalter ganz naiv, ursprünglich und im schönsten Frieden die Herrlichkeit der Natur genießen sieht». Die Landschaft soll «die ganze Fülle der Kultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen lassen, welches jeden Gegenstand der Natur geschickt zu benutzen wußte, um daraus einen erhöhten Lebensgenuß für das Individuum und für das Volk im allgemeinen zu ziehen». So «kann man im Bilde mit diesem Volke leben und es in allen seinen rein menschlichen und poetischen Verhältnissen verfolgen» (W. III, S. 367/68). Allerdings ohne Landschaftsdarstellung wird nach Schinkel die moderne Kunst nicht mehr auskommen (W. III, S. 366), natürlich immer nur in Bezogenheit auf den Menschen. Speziell hierauf wird noch im Kapitel «Die einzelnen Zeiten und die einzelnen Völker in ihrer Beziehung zur Kunst» eingegangen werden müssen. Schinkel suchte diese Auffassung durch ein Gemälde zu veranschaulichen und fährt an der oben angeführten Stelle fort: «Das letztere sollte die Aufgabe des vorliegenden Bildes sein, und es wird hierzu als Gegenstand die Blüte Griechenlands gewählt. Liest man die Ortsbeschreibung, z. B. nur eines Pausanias, so wird man die Masse der Gegenstände, welche von einem etwas erhabenen Standpunkte in der Nähe eines bedeutenden Ortes gesehen werden konnten, in der hier gegebenen idealen Darstellung keineswegs übertrieben finden. Bei dem Sinn des griechischen Volkes, überall Andenken seines Daseins und Wirkens für die Nachwelt zurückzulassen, entstand die vielseitige Kunsttätigkeit, welche in sich selbst und für die Bildung im allgemeinen den hohen Grad der Vollkommenheit erzeugte, den wir

Der *Mensch* muß im Mittelpunkt aller künstlerischen Darstellung stehen und die andere Natur wird nur dann sinnvoll herangezogen, wenn sie mit dem Menschen — der ja selbst ein Stück Natur ist — in engste Beziehung gesetzt wird. Der Mensch und die ihn umgebende Natur müssen immer neu oder wieder erschaffen werden. Nie darf die den Menschen umgebende Natur und der Mensch selbst, so wie sie nur sinnlich-wahrnehmbar erscheinen, zu künstlerischen Darstellungen und Zwecken dienen, die Natur selbst, immer nur dem Menschen untergeordnet, und hingeordnet auf ihn. Und beide, Mensch und Natur, nur aus ihren wesentlichen Hintergründen, aus den ihnen zu Grunde liegenden Ideen. Speziell hinsichtlich der Minerale und der Pflanzen sagt Schinkel (Hs. N., Mappe III, Bl. 29): «Die Mineral- und Pflanzenwelt ist für die schöne Kunst benutzbar, aber nur zu untergeordnetem Teil und nie mit Uebermaß, auch nie ohne zum Grunde gelegte Schönheitsidee».

Die Auffassung Schinkels hinsichtlich des Kunst*gegenstandes*, wie sie in diesem Kapitel dargelegt wurde, kommt in den folgenden Ausführungen gleichsam als Zusammenfassung Schinkels selbst nochmals eindeutig zum Ausdruck (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 22): «. . . nicht daß der Gegenstand überall geradezu genommen werden soll, wie er vorliegt, sondern in solchem Zustande, wie er sich zur Anwendung . . . schickt. Dabei ist zu bemerken, daß unter den Gegenständen der Natur der menschliche Körper das Höchste und Vollendetste ist, dann die Thiergestalten, erst dann die Pflanzen. — Eine Vollendung im Geist, in der Darstellung dieser Gegenstände ist immer ein Zeichen höherer Bildung. So begreift es sich in der Geschichte.

Das Wort ist da, um Begriffe auszudrücken, in Worten denken, ist in Begriffen denken — dem entgegengesetzt ist das Denken in Anschauungen. — Es kann viel Geist im Denken nach Begriffen entwickelt werden, diese Art zu denken führt aber leicht ins Manierirte, ins Unnatürliche, wenn es nicht durch Anschauung geregelt wird, — weil jeder den Begriff anders auffaßt und am Ende das primitive Vorbild zu dem Begriff gar nicht mehr aus demselben herausgefunden werden kann. Darum ist es wohl-

---

noch jetzt bewundern» (W. III, S. 368). Das Original dieses Bildes, das 1825 entstand, bedeutet für uns doch nur einen Versuch einer solchen Veranschaulichung, immerhin einen Versuch, hinter dem das ernste Wollen eines großen Künstlers in Erscheinung tritt. Es sei hier ein Zitat wiedergegeben, aus dem hervorgeht, wie eine Zeitgenossin Schinkels dieses Bild erlebte. Bettina von Arnim schreibt Mitte Juni 1825 von Berlin an Goethe: «Von Kunst kann ich wenig sagen. Keine Werke der Unsterblichkeit; eine Landschaft von Schinkel, der jüngsten Königstochter von der Stadt zur Hochzeit geschenkt, erregt allgemein Verwunderung und Bewunderung; bei mir aber innigste Liebe zu seinen frühesten, zum Theil verschütteten Anlagen; der Vorgrund im märchenhaften Kindersinn eines enthusiastischen Weltverschönerers . . . Und man kann zugeben, daß der Künstler sich in das feyerlich und bedeutende der öffentlichen Griechensitte hineinzufühlen gewußt.» («Briefe der Romantiker an Goethe», hg. v. C. Schüddekopf u. O. Walzel, Schriften der Goethe-Gesellsch., Bd. 14, S. 184/85.) Mit den «verschütteten Anlagen» meint Bettina v. Arnim allem Anschein nach seine der romantischen Richtung näher liegende Malart während der Zeit zwischen 1805 und 1815, da Schinkel hauptsächlich als Maler tätig war.

thätig, Anschauung allemal vor sich gehen zu lassen und fest zu halten und hierzu führt uns vor allem die Kunst. —

Der Gegenstand, der in ihr dargestellt wird, ist durchaus er selbst und keiner anderen Deutung fähig, wie es wohl derselbe Gegenstand in Worten ausgesprochen fähig ist. Worte sind vieldeutig, die daraus folgenden Begriffe vielfach verschiedenartig zu bilden. Die Kunst gibt aber das Ding selbst und läßt keinen anderen Sinn zu, als der vorgestellt und mit den Sinnen aufgefaßt ist, die Sprache der Kunst ruht auf Gegenständen der Natur und zwar am sichersten auf den naivsten und einfachsten als höchsten Gegenständen der Natur, in denen noch keine menschlichen Begriffe und Auslegungen die Natur mißverstanden haben. Die höchste Kunst ist selbständig, denn sie hat es mit dem Ursprünglichsten zu tun, in diesem ist der Charakter der Natur nicht durch menschliche Deutung oder Auslegung mißverstanden worden, sie gilt noch völlig nach ihrem innewohnenden und einfach gezeichten [gezeigten] Werth. In diesem [Ursprünglichsten] erkennt sie dessen [des Werts] höchste Vollendung, Character, Schönheit, kurz das Göttliche in ihnen. Costüm, Gebräuche der Menschen, Sitten, menschliche Institutionen . . . sind Gegenstände, die eigentlich gar nicht von der Kunst behandelt werden können noch sollten; sie geben eine andere Art von Thätigkeit, die man (in einer großen Kunstform gedacht) Genre-Kunst nennen kann.

In dieser Beziehung ist die Geschichte weniger als [die] Mythe für die eigentliche Kunst geeignet, so wie triviale Natürlichkeit der Kunst ganz unwürdig ist. Hier liegt aber der allgemeine Mißverstand, wobei sich die Ansichten der Menschen voneinander scheiden. Das Individuum kann in zweierlei Art gedacht werden, es ist ein wesentlicher Theil der Kunst und sie würde ohne dasselbe ganz hohl und leer werden. Aber es kommt darauf an, das Individuum gehörig zu denken nehmlich als verschiedenen Gegensatz oder nach ganz eigenthümlich inneren Prinzipien gebildetes, wodurch es durchaus unterschieden wird von ähnlichen andern Objekten seiner Art. Dabei bedarf es aber nicht aller zufälligen Anhängsel, welche die Zeit daran gelassen hat und welche nichts zu seinem Charakter beitragen, sondern abgesonderte Dinge sind. Es ist daher wohl zu unterscheiden, was die Geschichte ist, die nicht auf den Character der Gegenstände hinführt, die nur zu einer Maske Veranlassung gab, mit der nichts gewonnen wird, — und was die förderliche Geschichte ist, welche Neues für den moralischen Standpunkt erzeugte, seis im Individuum oder in weiterer Ausbildung des Begriffs auf Nationen.

Der Naturgegenstand in der Kunst soll nur Träger der Idee des Künstlers (des Dichters) seyn.»

3. Form (Gestalt) des Kunstwerks.

Für die Form, die Gestalt des Kunstwerks gilt, was hinsichtlich des Stoffs und des Gehalts ausgesagt wurde: Auch für die Form sind die Naturgegenstände zwar Ausgangspunkt, da «keine Formgattung neu erdacht,

sondern nur rein aus der Natur heraus empfunden werden» kann (W. III, S. 371). Aber wie schon aus diesem Zitat hervorgeht: Nicht die sinnlich wahrnehmbaren Naturformen selbst können als Kunstformen übernommen werden, sondern — wieder gemäß der früheren Erörterungen — nur die Urform, der Urtypus, der ihnen zu Grunde liegt und ihnen ihre Gestalt verleiht, und der mit dem geistigen Auge und mit Hilfe der Phantasie vom Menschen geschaut und erkannt zu werden vermag. Auch die wahre Kunstform wird so «nicht als gemeines Copiren» der sinnlichen Naturformen geschaffen, sondern sie ist ein «Wiedererschaffen im Bilde» (W. III, S. 361). Der wahre Künstler schafft eine andere Form als die äußere Naturform und zwar auf Grund der Urform und als ihr Abbild. Diese Urform ist im Gegensatz zur Naturform die höchste Wahrheit, dementsprechend wahre Schönheit. Wenn sie weiterhin als Gestalt des Kunstwerks übernommen wird zur Formung des Stoffs, der ja ebenfalls dem hintergründigen Göttlichen in der Natur entstammt und in engster Beziehung zum Menschen stehen muß, so wird dem menschlichen Gemüt, der schönen Seele, welche diese Formen wahrnimmt, das Schönheit wirkende Göttliche veranschaulicht und sie erlebt die wahre, auf die Bildung des Menschen sich beziehende Bedeutung. Und dies in umso größerem Maße, je nachdem im wahren Kunstwerk dem Gehalt nach in Stoff und Form das Bild des Zustandes einer schönen Seele, das Bild des in der Seele Schönheit wirkenden Göttlichen zur Darstellung gelangt: Gerade darin, daß der Form nach nicht die sinnlichen Phänomene kopiert werden, «liegt es, daß die Wahrheit reiner hervortritt, weil von der Form, in der sie sich zeigt, nichts Gemischtes in sie übergehen kann, um sie zu trüben», sondern die Form von vorneherein als Realität, als sinnlich wahrnehmbares Naturphänomen aufgegeben wird, «und nur das, was — angenommen es könnte sich die Sache so zutragen — an Wahrheit dabei heraustritt, — das ganze Gemüt in Anspruch nimmt und durch den Reiz dieser Analogien mit den individuell-menschlichen Zuständen in der Wirkung gehoben wird» (W. III, S. 352).

Das Kunstwerk ist also nur wahr, wenn es auch der Form nach mit der äußeren Natur nichts mehr gemein hat, sondern lediglich die im Innern, aus der Schau des Göttlichen und des Wahren, die vom Göttlichen im Menschen konzipierte und gewählte Urform als Gestalt des Kunstwerks zur Darstellung bringt. Vom *gewöhnlichen* Standpunkt des Menschen aus, im Hinblick auf die sinnlich-realen Naturerscheinungen ist deshalb auch die Kunst*form* unwahr, unreal, vom *höheren* Standpunkt aus als Darstellung des Ideals, des Schönheit wirkenden Göttlichen höchste Wahrheit und höchste Realität.

Wie im Kapitel «Schönheit» (allgemein) dargelegt wurde, sieht Schinkel in der Phantasie gleichsam die treibende Kraft, um mit dem geistigen Auge das Schönheit wirkende Göttliche, die Urnatur hinter und in den Dingen erkennen und erleben zu können. Deswegen muß in den Kunstformen darauf hingearbeitet werden, daß sie die Phantasie in spielerische *Tätigkeit* versetzen und möglichst viele Beziehungen anschau-

lich machen, und *nicht* Unerklärliches, allzu Beschränktes oder Abstraktes oder einfach phantasietötende Naturkopie zur Darstellung bringen.[1]

Damit aber die künstlerische Form ein in obigem Sinne anschauliches «Wiedererschaffen» der Urformen, und «nicht ein gemeines Copieren» der äußeren Erscheinungen ist und damit «gewissermaßen die Gestalt aus dem Schmutze der Umgebungen rein» hervorgezogen werden kann, «muß» der wahre Kunstschaffende «diese Reinheit vorher in der Phantasie schon gebildet haben. Hierin liegt das wahre Element der höheren Kunst» (W. III, S. 361). Das heißt: Zur Erlangung dieser Reinheit ist Erziehung nötig und zwar nicht zu verstandesmäßig-begriffsetzendem, nicht zu wissenschaftlichem Sehen und Katalogisieren, sondern zu lebendigem innerem Kontakt mit der Idee, der Urform der Dinge, wenn auch der Verstand durchaus Voraussetzung der richtigen Erkenntnis ist.[2] — Sobald aber versucht wird, verstandesmäßig begrifflich erfaßte Gegenstände zur Kunstform zu erheben, damit in die Sphäre der Phantasie gleichsam als wissenschaftliche «raffinierte» Darstellung ohne den lebendigen Akt eines stetigen Vollzugs, und man also «Phantasie hinzuzuthun wagt», so «findet die Phantasie» des richtigen Kunsterlebenden «keine Grenzen, da sie ihrer Natur nach immer zuvor eilt und weiter geht als der Gegenstand, der ihr vorliegt, nach den Verstandesgesetzen eigentlich zuläßt». Das heißt: Bloßer verstandesmäßiger Begriff, bloß gesehene und nicht erlebte Form, wir würden heute sagen: reiner Naturalismus ist keine künstlerische Form (W. III, S. 364). So kann zur Schaffung des wahren Kunstwerks der Kontakt mit der Urform nicht durch ausgeklügeltes begriffs- und verstandesmäßiges Erfassen der darzustellenden Gegenstände ersetzt werden, sondern das Scharfsinnsgefühl, das eigentliche *Wesen* der Gegenstände schnell und unmittelbar erleben zu können, und «der erste Eindruck, den ein Individuum (menschliches oder aus der anderen Natur) auf einen reinen unbefangenen Sinn macht, gibt gewöhnlich dasjenige her, was die schöne Kunst brauchen kann oder nicht» (W. III, S. 357).

[1] So sind «die Einfachheit und die Verständlichkeit nothwendigste Bedingungen; das Gefühl für Schönheit will zugleich Gemächlichkeit, Wohlbehagen des Zustandes; beunruhigende Dunkelheiten, die unsere Phantasie nicht leicht auszufüllen weiß, verderben den Genuß. Die Gegenstände sind so darzustellen, daß Zeit und Raum in physischer und moralischer Hinsicht dabei nie zu dürftig zugeschnitten erscheint, sondern immer so, daß dem Beschauer die Möglichkeit einer gemächlichen Handlung, den Umfang des Charakters auszubilden, leicht wird». (W. III, S. 369/70.) «Nur was die Phantasie anregt, soll in der Kunst aufgenommen werden. Das Hinwirken auf eine gemeine Täuschung der Sinne ist ein der Kunst unwürdiges Bestreben. — Hieraus ist zu erklären, warum eine Skizze oft so viel mehr und höher wirkt als die Ausführung, weil in letztere Vieles mitaufgenommen wird, was man füglich entbehren könnte, in der Skizze dagegen nur das Nothwendigste, Phantasie-Anregende» (W. III, S. 353). «Das ästhetische Wohlgefallen», das Erlebnis der Schönheit am Kunstgegenstand wird eben dadurch erregt, daß der Betrachter mit seiner Phantasie daran «spielen» kann (W. III, S. 357). Deswegen ist «die wahre Bestimmung der Kunst eine solche Darstellung ihres Gegenstandes, welche möglichst viele Beziehungen desselben anschaulich macht» (W. II, S. 247).

[2] Es muß «Studium des Characters und Ausbildung des Gefühls für Character und seine Unterscheidung ebenso wie für das schöne Verhältnis ausgebildet werden. Unterscheidende Qualität der Seele ist Scharfsinn (für die praktische Kunst Scharfsinnsgefühl mehr als Begriffsscharfsinn)» (W. III, S. 350).

Aus solcher «Uebung des Scharfsinnsgefühls» entwickelt sich das zur Schaffung des Kunstwerks erforderliche «schöne Gemüth», die «schöne Seele», der «Takt der Seele, der augenblicklich das Richtige in einer Aufgabe erfaßt und hinzustellen vermag, und der ein Kennzeichen des Talents ist, welches, wie überall, in der Kunst nicht fehlen darf. Wo dieses Talent aber auch nicht vorhanden ist, wird der in guten Anschauungen Geübte und praktisch Ausgebildete nichts erzeugen können, was wirklich tadelnswert sei; seinen Schöpfungen wird nur das eminente Neue fehlen, dem allein die Einbildungskraft das Leben geben kann» (W. III, S. 376/77). Nach all dem müssen sich die Kunstformen und die Formen der sinnlich wahrnehmbaren Naturgegenstände durchaus voneinander unterscheiden: «So wie sich die Seele der Natur in den Formen der einzelnen Naturgeschöpfe und in dem Verhältnis ihrer Teile zueinander abgespiegelt hat, so hat sich der Menschengeist in den Formen der Kunst niedergelegt und es ist daraus eine Welt der Formen entstanden» (M., S. 192). Das heißt: Die Kunstformen entstehen durch den Menschen, durch die Fähigkeit des Menschen, mit Hilfe der Phantasie und des geistigen Auges die göttliche Idee hinter und in allen Dingen nicht nur zu erkennen, sondern zu erleben und zu veranschaulichen. Daher ist es verständlich, daß viele Kunstformen «gar nicht in der Natur» vorkommen «oder wenigstens nur angedeutet» sind, «diejenigen, welche durch die Vernunft und Verstand für menschliche Verhältnisse entstanden sind» (M., S. 192).

Allerdings versteift sich Schinkel hinsichtlich der Nachahmung der sinnlich wahrnehmbaren Naturformen nicht auf eine Norm. Seiner Ansicht nach ist es notwendig, daß in gewissen Kunstwerken, z. B. in Portraits oder im Denkmal charakteristische *äußere* Merkmale des Dargestellten abgebildet werden, etwa Fehler und Unschönes. Doch darf es nicht *realistisch*, sondern nur andeutungsweise sein. Es kommt weniger auf das «Was» als auf das «Wie» an.[1]

Das Unschöne, die Verderbtheit soll nur im Hinblick auf das Schöne dargestellt und die *ursprüngliche* vollkommene Anlage und der Grund der Verderbnis anschaulich gemacht werden.[2]

Im Gesamten heißt dies hinsichtlich der wahren Kunstform, daß sie wie der Gehalt und der Stoff des Kunstwerks von der Schau und der Erkenntnis und dem unmittelbaren Erleben des Göttlichen, des wahren Wesens hinter und in den Dingen her konzipiert und veranschaulicht

[1] «Es gibt übrigens Fehler, die bei einem gewissen Grad der Andeutung das Wesen des Schönen nicht so weit zerstören, daß der Zweck verloren geht; hieraus vermag indes nur der größte Künstler Nutzen zu ziehen, weil sonst sehr leicht eine Karikatur entstehen kann» (W. III, S. 361). Doch ist etwa «die Nachahmung aller Poren der Haut, aller Warzen, Adern, Sehnen widerwärtig, und solche Theile können nur da mit gehöriger weiser Sparsamkeit hervorgehoben werden, wo sie einen ganz speziellen Charakter der Kraftanstrengung, Belebung, Jugend, des Alters, der Schwäche und Stärke bezeichnen sollen; daß das allzu natürlich Nachgeahmte Widerwillen errege, ist also nicht ganz wahr; es kommt nur auf die Art an» (W. III, S. 387).

[2] «Auch schon verderbte Naturexemplare können mitwirken, nur muß in der Darstellung die Verderbtheit klar werden, nämlich wie sie aus ursprünglichen Anlagen und aus allgemein bekannten fremden Einwirkungen möglich geworden» (W. III, S. 366).

werden muß, um schön wirken, um Kunstwerk sein zu können, und zwar hat sie lebendige Darstellung der Schönheit wirkenden Urform zu sein.

4. Gehalt, Stoff und Form in ihrer Gesamtheit.

Aus den obigen drei Kapiteln über Gehalt, Stoff und Form des Kunstwerks ging bereits hervor, daß alle drei im vollkommenen Kunstwerk aufs engste miteinander verbunden sind und zwar auf Grund ihres gemeinsamen Urgrundes im Schönheit wirkenden Göttlichen.

Schinkel unterscheidet im Hinblick auf diese Einheit von Gehalt, Stoff und Form *zwei* Gattungen von Kunstwerken, die er wertet, je nach der Beschaffenheit des Grundprinzips ihres Ideals, d. h. je nachdem sie in der Gesamtheit von Gehalt, Stoff und Form das Ideal nur von der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit abziehen (z. B. die Genre-Kunst), oder im Gegensatz dazu das objektive Sein aus der Schau und Erkenntnis des Göttlichen, als Erlebnis dieses Göttlichen in den Dingen, veranschaulichen.[1]

Die höhere Kunst, die nicht wie die Genre-Kunst nach Gehalt, Stoff und Form ein Abbild der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit gibt, und damit im trivialen Sinne unnatürlich ist, wirkt aber in einem höheren Sinne natürlich, d. h. in jeder Hinsicht frei, weil sie rein aus dem Ursprünglichen heraus gestaltet ist und nicht ein Abbild zufälliger Aeußerlichkeiten schafft. Diese nach Gehalt, Stoff und Form höhere Natürlichkeit gibt dem Kunstwerk zugleich seinen ganz bestimmten Charakter, und zwar dadurch, daß der Kunstschaffende in der rechten Gesinnung handelt, und hinsichtlich des Gehalts, des Stoffs und der Form von der höchsten Wahrheit, der höchsten Wesentlichkeit hinter und in den Naturgegenständen ausgeht.[2] Dieser freiwirkende und zugleich ausgeprägte Charakter ist auf Grund seines unmittelbaren Zusammenhangs mit dem Schönheit wirkenden Göttlichen schön und macht das Kunstwerk im wahren Sinne individuell. Das eigentliche Wesen des Individuellen in der Kunst besteht damit nicht, wie

[1] «Die verschiedenen Gattungen der Dinge, aus deren Grundprinzip das Ideal konstruiert wird, sind uns an sich werter oder unwerter, wichtiger oder unwichtiger, näher oder ferner. Sie bestimmen insofern die relativ höhere oder niedrigere Stufe eines Kunstwerks. — Es ist daher möglich, daß zwei Kunstwerke, welche auf gleicher Stufe in der Darstellung des Ideals, der jeden eigenthümlichen Gattung stehen, in ihrem relativen Range verschieden stehen können. Das wäre z. B. zwischen einer Götterscene der besten italienischen Schule und einem Bauernbacchanal der besten niederländischen Schule der Fall» (W. II, S. 209). «Die Genre-Kunst (z. B. eben gewisse Niederländer) begnügt sich, das Individuelle in seiner ganzen Zufälligkeit treu zu copieren; man hat an diesen Werken die Freude an der Natürlichkeit und Treue, auch wenn man das Original kennt, die Freude der Erinnerung. Dies alles kann man am höheren Kunstwerk gleichfalls haben, aber dazu noch jene moralische oder ethische Empfindung von dem Sinn und Gefühl des Höheren, welches der Künstler aufzufinden verstand, und welches er zugleich verstand, rein und unbeeinträchtigt vom Zufälligen darzustellen» (W. III, S. 361).

[2] «Alles beim Kunstwerk liegt darin, daß die Natur mit einer bestimmten Gesinnung gesehen werde. Dabei kann ein völliges Hingeben an die Natur stattfinden, aber man wird deshalb vieles Zufällige, der Gesinnung Fremde nicht sehen und ebenso als Künstler nicht im Kunstwerk wiedergeben, und hieraus entsteht der bestimmte Charakter eines Kunstwerkes. Ohne Gesinnung alles aufgreifen, wie es der Zufall will, gibt Charakterlosigkeit» (W. III, S. 365).

das Individuelle in der Natur nur darin, daß es die verschiedenen Gegenstände nach außen voneinander trennt, sondern das wahre Individuelle, der Charakter der verschiedenen Kunstwerke geht aus ihrem höheren Zusammenhang hervor.[1]

Das Kunstwerk, das in dieser Art nach Gehalt, Stoff und Form individuell und schön ist und «die höchste Feinheit in der Ausbildung eines freien Gedankens» erreicht, ist — wie bereits im Kapitel «Bedingung und Bestimmung der Kunst» dargelegt wurde — seinem Wesen nach ein *Mikrokosmos.*

Durch diese Abgeschlossenheit und Abrundung unterscheidet sich das wahre Kunstwerk von der gewöhnlichen Natur, insofern es nach Gehalt, Stoff und Form vermittelst des Göttlichen im Menschen innerhalb des sinnlich Wahrnehmbaren Gestalt gewordenes Göttliches ist. Kunst und gewöhnliche Natur gehören zwar beide in die alles umfassende Einheit auf Grund ihres gemeinsamen Ursprungs im Göttlichen. Ihr Unterschied kann so nur klein sein. Aber für ihre Erscheinungsform ist er wesentlich: Wahre Kunst ist Monument in einem höheren Sinn und steht außerhalb der Zeit und des Werdens, die gewöhnliche Natur innerhalb und ist momentan in Entwicklung begriffen — auch der Mensch als solcher, der zur gewöhnlichen Natur gehört, nicht der Mensch als vollendeter Künstler. Der ist in seinen Kunstwerken ewig, zeitlos.

Das Kunstwerk als Mikrokosmos, als Monument ist voller Leben, es wohnt in ihm lebendiger Geist. Dieser lebendige Geist ist aus seiner Abgeschlossenheit, aus seiner Ruhe, und gerade deswegen, wirksam auf den gesamten Menschen und vermag diesem selber leidenschaftslose Abrundung und Geschlossenheit zu verleihen.[2]

5. Kunst und Symbol.

Vom Problem des Gehalts, des Stoffs und der Form des Kunstwerks muß anschließend auf das Problem der Symbolik eingegangen werden, so wie es von Schinkel gesehen wird. Damit erhält das Wesen des Kunst-

---

[1] «Nur wer sich frei über dem Bedürfnis bewegt, wird sich schön zeigen, wenn er nur in dieser Freiheit das Charakteristische gibt, wodurch der Gegenstand individuell wird» (W. III, S. 368).

[2] «Das freie Leben des Menschen und gewissermaßen jedes Naturlebens unterscheidet sich von dem Leben eines Kunstwerks nur dadurch, daß jenes sich zu einem höheren Standpunkt hinauswindet und in der Zeit fortentwickelt, dagegen das Kunstwerk diesen Standpunkt wirklich erreicht hat und außerhalb des zeitigen Entwickelns abgerundet und geschlossen dasteht. Darum kann es, wenn es wirken soll, nicht den Charakter einer halben Entwicklung, eines zufälligen Zusammenhangs und Gebundenseins mit der fortstrebenden Welt an sich tragen; denn dies würde immer das Gefühl erzeugen, daß man dabei jene Abrundung entbehrte, und so würde entweder der triviale Sinn für Natürlichkeit nicht befriedigt werden, oder das ganze Kunstgeschöpf seinem Charakter nach zweifelhaft bleiben und keine moralische Wirkung erzeugen können. Ein Kunstwerk daher, wenn es nicht auf irgendeine Weise Monument ist und sein will, ist kein Kunstwerk; das ist: es soll in ihm ein anderer, menschliche Geschöpfe belebender Geist wohnen, der mit ihm fortlebt, solange die Materie hält, welche die Form in sich trägt.» (W. III, S. 349/50.)

werks im Gegensatz zu den andern sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen nochmals eine für Schinkel typische Charakterisierung.

Schinkel unterscheidet im Ganzen dreierlei Symbolik: Erstens solche, die Uebersinnliches im Sinnlichen verlebendigt, Symbolik als das wahre Kunstwerk; zweitens Symbolik als Hinweis auf historische Geschehnisse und als eher begriffliche Darstellung politischer und theologischer Verhältnisse; drittens Natursymbolik: Symbolische Beziehungen, welche der Mensch subjektiv von sich aus in die Natur hineinprojiziert.

Erstens (Hs. N., Klebeh. 4 b): «Das Symbolische überhaupt ist ein in einem sinnlichen Gegenstand niedergelegtes Zeichen, das auf etwas Geistiges, auf eine Idee deutet und dieselbe bei Betrachtung desselben vor die Seele führt. —

Nun kann freilich Geistiges nur dadurch im Umkreise sinnlicher Bezeichnungen ausgedrückt werden, daß ein sinnlicher Gegenstand in einer bestimmten Beziehung auf die Sinnenwelt dargestellt werde und man beim Auffassen desselben geleitet werde, diese bestimmte Beziehung oder dies Verhältnis des sinnlichen Gegenstandes zur Sinnenwelt in der geistigen Welt aufzusuchen und dadurch die durch das Verhältnis bedingten geistigen Gegenstände, die in demselben Verhältnis zur Geisterwelt stehen, zu erfassen. Hiernach wäre das Symbolische, Sinnbildliche ein Lebendiges, indem es keinen toten Begriff irgend eines beliebigen Geistigen zu einem zum Zeichen für dasselbe willkürlich angenommenen Sinnlichen gibt, das nur auswendig gelernt und im Gedächtnis erfaßt werden könnte, sondern ein Verhältnis, welches allemal Thätigkeit, anregend seinem Wesen nach ist, indem es zu einem bestimmten Beziehn, Vergleichen, hin und her Schweben zwingt, und eingehen läßt in das Wesen der Gegenstände, welche in dieser bestimmten Beziehung für alle Ewigkeit dieselbe Thätigkeit anregen müssen.»

Auf Grund dessen, was bisher zur Charakterisierung des Kunstwerks angeführt wurde und entsprechend dieser letzten Ausführungen ist *jedes* wahre Kunstwerk in diesem Sinne Symbol, wenn es das Göttliche verlebendigt und der Mensch dies so erlebt. Denn jedes Kunstwerk soll ja auf irgend eine Weise Monument sein und in ihm ein andere Menschen belebender Geist wohnen. — Dies bestätigen noch folgende Ausführungen (Hs. N., Klebeh. 3., Bl. 17/18):

«Diese Schönheit (als sittliche Bedeutung der Formen, die sittliche Bildung voraussetzt) beruht in der Natur, nicht in menschlicher Willkür gegründeten Symbolik der Formen, durch welche diese in bestimmten Verbindungen zu Merkmalen und Zeichen gedeihen, bei deren Anblick wir uns nothwendig bestimmter Vorstellungen und Begriffe erinnern und schlummernde Gefühle geweckt werden.[1]

Ganz unabhängig vom sinnlichen Wohlgefälligen erwecken hierdurch die Formen ein sittlich-geistiges Wohlgefallen, welches theils aus der Erfreulichkeit der angeregten Vorstellungen hervorgeht, theils auch aus

[1] Mit «Natur» ist in diesem Falle wohl die «Urnatur» gemeint im Gegensatz zum subjektiv-willkürlich Symbolischen (s. weiter unten).

dem Vergnügen, welches die bloße Thätigkeit eines deutlichen Erkennens unfehlbar nach sich zieht. Die bloße Schärfe und Deutlichkeit der Charakteristik vergnügt Sinn und Geist».

Nach Schinkels folgenden Ausführungen wird aber sonst allgemein etwas anderes unter Symbolik verstanden, nämlich zweitens: Symbol als willkürliches Zeichen zum Hinweis auf irgend etwas Geistiges oder auf ein empirisches Ereignis, das einmal in der Geschichte stattgefunden hat, und zwar zum Teil so, daß sich dieses Zeichen im Lauf der Geschichte immer mehr zur begrifflichen, toten Formel entwickeln kann. Gegen diese Auffassung, die hinter jedem Symbol gerade der vergangenen Kunstepochen nur solch äußere, mit der Zeit notwendig erstarrte Bezugsetzung sieht und nicht in gewissen Fällen anschauliche Darstellung richtiger Erkenntnis, gegen solch äußerliche Erklärung der Symbole, die Schinkel in seiner Zeit allgemein am Werke sieht, wendet er sich von seinem Standpunkt aus ganz entschieden, da sie seiner Auffassung nach niemals das Eigentlich-Lebendige erfaßt (Hs. N., Klebeh. 3):

«Es könnte aber eine Menge Geistiges niedergelegt sein in bestimmten Gegenständen sinnlicher Art, ohne daß ein für alle Ewigkeit gleichbleibendes Verhältnis dieser bestimmten Gegenstände bezeichnet würde, wozu es allemal der vollendeten geistigen Erkenntnis bedürfte, sondern es könnten die sinnlichen Gegenstände willkürliche Zeichen seyn, bei denen man seit geraumer Zeit gewohnt war, ein bestimmtes Geistiges zu denken, welches früher vielleicht durch ein empirisches Ereignis der Geschichte veranlaßt wurde. Sodann würde für die folgenden Geschlechter, die jenes Ereignis nicht erlebt hätten, diese Gegenstände als Bezeichnung eines Uebersinnlichen nur im Gedächtnis mittelst eines abgeschlossenen Begriffs gefaßt werden können und in ihnen ein totes sein, aus welchem sie rein durch sich selber nichts irgend tätig suchend im Verhältnis ein Uebersinnliches finden können, sondern dasselbe durch Aussage der Geschichte leidend empfingen.

Dies ist das Wesen des Symbolischen der Alten Welt zum größten Teil und wenigstens das, was aus derselben in der neuen Zeit für dasselbe gehalten und angewendet wurde, weshalb diese ganze Sphäre auch am Ende in die Hände der Antiquaren fiel und durch sie aufrecht erhalten wurde, die denn freilich mächtig eiferten gegen die tieferen Gemüter, in welchen das Tote nicht Leben fassen konnte, und die vielleicht zu weit gingen in der Vernichtung des vorhandenen Reichs des Symbolischen in der Kunst, in welchem, wenn wir allein die ältesten Völker unserer Geschichte bis zur frühesten Zeit der Griechen [durch]gehn, manche lebendige Symbolik stattfindet, die für alle Ewigkeit immer auf dieselbe Art neu erschaffen werden wird und Leben behält.»

Diese zweite Art Symbolik, die im Grunde dem von Schinkel geforderten Kunstwerk nicht entspricht, *kann* doch manchmal in künstlerischen Darstellungen vorkommen, und zwar in solchen, die von Begriffen ausgehen oder historische Ereignisse wiedergeben (vgl. Kapitel «Stoff des

Kunstwerks»), d. h. wenn der Künstler die Grenzen der eigentlichen Kunst überschreitet «und theologische und politische Verhältnisse darstellen will, während er sich mit dem Menschlichen und Natürlichen beschäftigen sollte» (Zitat Schinkels nach «Schlegel» und zwar wohl nach August Wilhelm; W. III, S. 363). So wird im historischen Monument (im sogen. Denkmal, nicht in der Kunst als höherem Monument) der Gegenstand entweder selbst dargestellt, oder man «zeigt Dinge, die mit ihm in naher Beziehung stehen, oder man bedient sich vergleichender Bilder als Symbole» (W. III, S. 362). Aber — und dies ist für Schinkel bedeutungsvoll — auch *diese* Art Symbolik darf nur in einer «idealen» Weise zur Darstellung gelangen, in Verbindung mit dem Wesentlichen hinter den Dingen, dem auf das rein Menschliche Bezug nehmenden Göttlichen (vgl. das Kapitel «Stoff des Kunstwerks»). In gleicher Weise gilt dies auch für die rein begrifflichen Symbole, die Allegorien. Ohne die Bezugnahme auf dieses rein Menschliche, auf die Individualität wirken solche Darstellungen «frostig» (W. III, S. 362).

Die Natursymbolik endlich, die auch zur künstlerischen Darstellung Verwendung finden kann, wird nach Schinkel subjektiv vom Menschen in die sinnliche Natur hineingetragen, indem «er auf Gegenstände außerhalb der menschlichen Gattung gewissermaßen die Eigenschaften, Bewegungen, Regungen, Lebensweisen des menschlichen Gemüths überträgt und wiederum von ihnen ähnlich angeregt wird wie vom Menschen». So kann er z. B. «einen Baum, der unter seinem Schatten und mit seinen Zweigen eine behagliche Gesellschaft umfaßt, wie eine Mutter mit ihren Kindern» erleben, oder einen «Fels in Meereswogen wie einen Mann im Sturm der Zeiten» usw. Der Wert solcher Natursymbolik im Kunstwerk, bezw. ihre praktische Rückwirkung auf den Kunsterlebenden richtet sich aber wie bei jeder andern symbolisierenden Darstellung jeweils nach dem «sittlichen Standpunkt», nach dem Grad des schönen Gemüts beim symbolisch darstellenden Menschen. Auch hier ist ein Zusammenhang mit der Idee wesentlich für die echte Wirkung der Darstellung (vgl. W. III, S. 351).

Im Gesamten heißt dies hinsichtlich der Kunst und des Symbols, daß im Grunde jedes Kunstwerk Symbolcharakter trägt, das Göttliche als sichtbares Zeichen verlebendigt und so bildend und formend auf den Erlebenden einwirkt, daß aber auch symbolische Darstellungen in der allgemeinen abgeschwächten Bedeutung dieses Ausdrucks: Als Hinweise auf politische oder theologische Begebenheiten und Verhältnisse, als Darstellungen, die nach äußeren Geschehnissen abgebildet oder von diesen abstrahiert sind, nie ohne Zusammenhang mit dem Schönheit wirkenden Göttlichen dargestellt werden sollen, wenn sie auf künstlerische Wirkung Anspruch erheben. Dasselbe gilt für die vermenschlichend symbolisierende Darstellung der sinnlich wahrnehmbaren Natur.

IV. Die einzelnen Zeiten und einzelnen Völker in ihrer Beziehung zur Kunst. Die richtige Staatsauffassung.

a) Ursachen der verschiedenen Kunstepochen und die Ausprägung dieser Epochen bei verschiedenen Völkern (im allgemeinen).

Wenn das Kunstwerk Sichtbarmachen der göttlichen Idee im Sinnlichen ist als dem Menschen — durch sein Dasein in Gott — gegebene Möglichkeit zu immer neuer schöpferischer Tat, und wenn sich speziell die geschichtliche Entwicklung vollzieht als Streben zu noch nie erreichter Vollendung und als immer neue Wandlung des Gegebenen und des Gewordenen aus immer neuer menschlicher Erkenntnis und immer neuem, mehr oder weniger vollkommenem menschlichem Erleben des Göttlichen in der Welt, so entstehen die einzelnen Zeitalter in der Art, daß eine bestimmte Idee in mehr oder weniger vollkommene sinnliche Erscheinung tritt und für das Wesen und Handeln eines bestimmten Volkes Richtung gebend wird.

Die Entwicklung von *Zeitalter zu Zeitalter* geschieht durch Eintritt einer neuen Idee, welche die bestehende Abgeschlossenheit des betreffenden Zeitalters aufhebt und vorwärts zu neuen, andern Taten treibt. — Würden solche neue Ideen nicht fortwährend durch den Menschen in Erscheinung treten, dann ergäbe sich ein allgemeines Sterben als ewige Wiederkehr des Verlebten und ein innerlich totes Zeitalter, das nur von der Erinnerung und vom Einmal-schon-Dagewesenen zehrt. Die Tendenz zu solchem Eklektizismus sieht Schinkel in seiner eigenen Zeit wirksam, wie bereits im Kapitel «Die Kunst als wesentliches Element der menschlichen Entwicklungsgeschichte» dargelegt wurde. Und so ist es für Schinkel gerade im Hinblick auf die eigene Zeit höchste Aufgabe des Menschen, die göttlichen Ideen immer neu zu erfassen und im Dasein sichtbar werden zu lassen. Schinkel führt des Näheren aus (Hs. N., Klebeh. 46):

«Wenn unter den Menschen (in der menschlichen Gesellschaft) die eingetretene durchaus neue Idee mittels Vernunft und Verstand in allen ihren Theilen durchdrungen und in allen ihren Verhältnissen sichtbar gemacht worden ist, so entsteht ein abgeschlossenes Zeitalter, bis zu dem Augenblick, wo das durchaus Neue wieder eintritt. Das Eintreten verwirrt zu Anfang diese Verhältnisse, hebt das Gleichgewicht der vorigen Vollendung auf und es wogt hinüber und herüber, es ergreift in dunkler Ahnung die neue Idee, und von den alten, ganz gewohnten und erkannten will man nicht lassen, man könnte sagen, so entsteht ein Mittelalter. Dies wird wiederum sich steigern und zusammenschmelzen in lebendiger Kraft, bis Verstand und Vernunft alles durchdrungen, geordnet, vereint und sichtbar gemacht haben, bis eben wie oben nach dem Ende zu der lebendigen

Kraft immer weniger wird und zuletzt die Verhältnisse fast unweigerlich von selbst sich zusammenfügen, bis alles wieder vollendet und abgeschlossen dasteht. Treten nun nicht zur rechten Zeit wiederum die neuen Ideen ein, so würde bald eine ewige Wiederkehr entstehen des Verlebten, des durchs thätige Leben Abgesetzten, wenn hinreichende Kraft für diese in alle Zeit hin möglich wäre. Dies wäre nur Leben im todten, bei dem höchstens ein Leben der Erinnerung an das frühere Leben, welches endlich sich zum Tode rang, zurückbleiben [würde], nie aber könnte dies anregen zu ganz neuer frischer Kraft, das Mehr der Sichtbarkeit des göttlichen Lebens zu erfassen. Wo also Idee sichtbar wird, muß sie erfaßt werden durch alle Teile des Bestehenden der Welt, sey sie nun abgeschlossen oder zum Theil abgeschlossen, zum Theil noch in Gährung. Dies wird die höchste Pflicht des Menschengeschlechts, durch deren Erfüllung sie allein lebendig bleiben kann.»

Das wahre Kunstschaffen, das immer unmittelbar aus der richtigen Erkenntnis das für den Menschen notwendig Neue und gegenüber früher Bessere hervorbringt, ist «ein höchstes Ingredienz zur wahren Kultur (W. III, S. 356) und bedingt die Größe der Nationen, die Nationen überhaupt und die Fortdauer über ihre geschichtlich begrenzte Existenz.[1]

Wenn die Kunst-Entwicklung und mit ihr die Entwicklung der Menschheit nur durch Sichtbarmachen neuer Ideen erfolgt, so ist der *einzelne* Mensch und Künstler doch «mehr oder weniger ein Product seiner Zeit, und selbst wenn er sich kraft einer eigenthümlich neuen genialen Ansicht aus dem allgemeinen Strom hinausgearbeitet hat, so wird man doch wenigstens Merkmale dieser Anstrengungen in seinen Werken entdecken, durch die er mit seinem Zeitalter zusammenhängend gedacht werden muß. Warum sollte man auf dem Standpuncte, wo man den Fortschritt über seine Zeit hinaus erlangt hat, nicht aufrichtiger bekennen, daß man anders geworden. Der Inconsequenz wird man dann nur von denen beschuldigt werden können, die die Consequenz in lebloses Beharren setzen. Consequent wird man aber gewiß von denen erkannt, welche in dem Laufe die vernunftgemäße Entwicklung zu höheren Ansichten bei dem Individuum erblicken» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 33). Die Abhängigkeit des Künstlers von seiner Zeit kommt außerdem darin zum Ausdruck, daß sich sein «Streben nach dem Ideal in jeder Zeit nach den neu eintretenden Anforderungen modificiren wird» (W. III, S. 334).

Noch kein Mensch und keine Zeit haben je die höchste Bestimmung erfüllt: «Wer ist von Anbeginn das, was er seyn soll, und welche Zeit ists je gewesen?» (Hs. N., Klebeh. 2, Bl. 33), und wie jetzt noch genauer hinzugefügt werden kann: «Ist dies doch nicht mit dem Glanz des Griechischen, mit der Pracht des Römischen, mit der Ausdehnung des Mittel-

[1] «Es ist ein Unterschied zwischen Existenz und Existenz. — Die Nationen fallen; denn alle menschliche Kraft erschöpft sich, aber sie erhebt sich wieder an den Denkmälern der Kunst und Wissenschaft; diese bleiben ewig wirksam, an ihnen hat man den Probierstein für die Bildungsstufe vergangener und gegenwärtiger Nationen.» (W. III, S. 359.)

alterlichen erreicht worden, jedes hat sein Jahrhundert gedauert und das ist gerade recht, und man kann sich damit begnügen und der Welt das Weitere überlassen.»[1] «... die Vollendung, von der hier die Rede sein kann, ist eine solche nach Verhältnis der damaligen Verhältnisse einer einzelnen Nation der Welt.»[2]

Manchmal stand die geschichtliche Entwicklung der Kunst auch mit Folgendem in Zusammenhang (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 16): «Die geschichtliche Entwicklung der Architektur sowie jeder anderer Kunst hing von Zufälligkeiten ab. — Die reinste wissenschaftliche Folge ist nicht immer bei der Entwicklung erschienen. — Viel Naheliegendes blieb auch lange Zeiten aus und trat erst später ein, oft zu verwundern, daß es nicht längst schon gesehen wurde (Gewölbeeinschnitt)». «Für viele der architectonischen Feinheiten hat das Alterthum nicht lange genug gedauert, um sich in allen Theilen gehörig zu entwickeln. Daß aber die Elemente da waren, daß man schwache Versuche machte, daß man selbst manchmal einen richtigen Griff hatte, zeigen die Zeiten, wo zuerst für ganz neue Zwecke, für die christliche Kirche neue Aufgaben in der Baukunst gelöst werden mußten. Leider fällt dies in eine Zeit, wo die Kunst keinen sicheren Gang mehr hatte, und deshalb blieben die Versuche einzelner ohne allgemeine Wirkung und erschienen willkürlich. — Später brachte die Baukunst ein System hervor (der Spitzbogenbau in seiner Vollendung), wo eine Consequenz auf zu ärmlichem Element und auf Kosten einer höheren Denkfreiheit und eines höheren Gedankenreichtums durchgesetzt wurde» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 32, von Schinkel überschrieben «Architectonische Feinheiten (allgemein)»).

Letzte Vollendung erreichten nach Schinkel also weder das Altertum, noch das Mittelalter.

Weiterhin führt Schinkel andere Gründe an, weswegen der Höhepunkt noch nie erreicht wurde. Vornehmlich bei den begabten Völkern mißlang die an sich schwierige Eingliederung neuer Elemente manchmal nicht nur auf Grund zu vieler und zu plötzlicher solcher Elemente, sondern auch deswegen, weil man mit ihnen subjektiv willkürlich umging. Diese letzte Art nennt Schinkel das Barocke, dem er im Gegensatz zum Eklektizismus noch gewisse Originalität zuspricht.[3] Er sieht das Barocke, wie die heutige

---

[1] Aus einem Briefkonzept im Hs. N. des Schinkel-Archivs, auf welches nicht mit Schinkels Handschrift hinzugeschrieben ist «An Kronprinz Max» (den spätern bayrischen König Maximilian II.). Hier ist nur das von Schinkel nicht Durchgestrichene wiedergegeben.

[2] Aus «Anmerkungen zu Hirts Baukunst der Alten», Hs. N. Mappe 4c (vgl. hierzu die spätere Anmerkung 1, Seite 114). Wie Schinkel gegen den aus Hirts Ausführungen resultierenden Eklektizismus ankämpft, weil dadurch nur tote Kunst entstehe und die Menschheit als solche an ihrem Ende wäre, ebenso kommt es ihm immer wieder darauf an, gegen Hirt zu zeigen, daß sich die Kunst in der Antike nicht erschöpft und die Kunstentwicklung so wenig wie die allgemeine Geschichte jemals einen Abschluß gefunden habe, auch nicht mit den Griechen, obwohl diese für Schinkel bis jetzt das Höchste leisteten, wie oben später gezeigt wird.

[3] An anderer Stelle (W. III, S. 388) nennt Schinkel auch dasjenige «Barock», was hier auf Grund früherer Ausführungen eklektizistisch genannt wurde.

moderne Auffassung, nicht nur in den Jahrhunderten vor seiner Epoche, sondern auch jeweils in früheren Zeitaltern wirksam. (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 16): «Bei vorzüglich begabten Völkern nahm der vorhandene Kreis der Erfahrungen und Resultate aber gleich einen gesetzlich abgeschlossenen Character an und dieser rundete eine kleine Kunstwelt ab, in welche ein neueintretendes Element schweren Eingang fand. Es forderte wieder geraume Zeit zur harmonischen Vereinigung solcher neuen Elemente mit der bereits in sich geschlossenen Kunstwelt. — Oft glückte diese Vereinigung nicht vollkommen (Römer), und je reichhaltiger die Freiheit eines losgebundenen Geistes neue Elemente auffinden ließ, je weniger konnten die rechten Verhältnisse und Orte des Zusammenfügens gefunden werden. — Viele Völker gingen zuletzt gar nicht mehr darauf aus, ein harmonisches Kunstleben zu erzeugen (Indier). Sie begnügten sich an dem Neueintretenden an sich und wendeten es ganz willkürlich an, wodurch dann das Barocke in der Kunst entstand, woran die modernsten Zeiten ebenso leiden wie manche älteren.»

Im Gesamten heißt dies, daß die allgemeinen Ursachen der verschiedenen Kunstzeitalter und ihre je andersartige Ausprägung bei verschiedenen Völkern im fortwährend neuen und lebendigen Sichtbarmachen der göttlichen Idee durch den Menschen begründet liegt, wobei sich diese Idee mehr oder weniger rein versinnlichen kann und so die verschiedene Art und Qualität der einzelnen Zeitalter bestimmt. Letzte Vollendung wurde noch nie erreicht. Die Menschheit bewegt sich immer noch darauf zu. Der einzelne Künstler selbst wird in dieser Entwicklung ständig von den Gegebenheiten der Zeit, in der er lebt, abhängig sein.

b) Die beiden wichtigsten antikünstlerischen Tendenzen in der Geschichte und die einzelnen Völker und Kunstepochen im Besonderen (dargelegt im Hinblick auf die Ausbildung des schönen Gemüts).

Weil die Vollkommenheit bei den verschiedenen Völkern und in den einzelnen Zeitaltern immer nur eine relative ist, so ergibt sich «die Nothwendigkeit der Critik», und speziell hier: Die Notwendigkeit der Kritik innerhalb der Kunst*geschichte*. Dies kann entsprechend der bereits im Kapitel «Aufgabe der Kunst» von Schinkel geforderten «Kritik als Weiterentwicklung» jetzt im Hinblick auf die Geschichte nur so geschehen, daß die Unvollkommenheiten, die «barbarischen Ueberreste» in den verschiedenen Zeitaltern richtig herausgefunden und in der Gegenwart auf Grund wahrer Erkenntnis neu und recht gestaltet werden sollen, frei, unter Verzicht auf falschen Autoritätsglauben als Gewissenssache von Wissenschaft und Kunst. Schinkel schreibt (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 33): «Sowie die vortrefflichsten Menschen doch manche übele Gewohnheit aus der Jugend nicht ablegen können, und davon zwischen den herrlichsten Productionen die Spuren bleiben, so geht es ganzen Zeitaltern, die im Allgemeinen oder in vieler Beziehung Vorbilder für uns geben können, die aber über manche schlechte Sitte und Art, die ihnen das Schicksal aus einer früheren Epoche

der Barbarei erhalten hatte, oder welche sie aus einem eigenthümlichen oder durch mancherlei Verhältnisse herbeigeführten Mißverstand erst im Kleinen cultiviert haben, und die dann mächtig und unwillkürlich heranwachsen, nicht hinauskommen, und wodurch ihren Productionen etwas Falsches und Störendes bleibt, welches lange unter dem Deckmantel allgemeiner Authorität gegolten hat. Hier muß in andern spätern Epochen die Critik eingreifen und auszuscheiden wissen, und dies ist Gewissenssache der Wissenschaft und Kunst.»

Wenn man sich so mit der Geschichte beschäftigt, «um sich in dem Besten zu befestigen», dann sind vor allem zwei *antikünstlerische* Tendenzen zu beachten. Erstens jene, die aus dualistischer Weltanschauung entspringt, ein außerhalb des Menschen liegendes, diesen nur von außen bestimmendes und beherrschendes Prinzip anerkennt, den Menschen selber für gott-los, unfrei, für absolut sündig hält, oder ihn nur in seinem *Erden*dasein als nichtig erklärt, im *Hinwegstreben* von der Erde ihr Heil erblickt und deshalb für die Kunst, für die formgebende, frei sich entfaltende Wirksamkeit des Göttlichen im irdischen Menschen kein Verständnis haben kann. Diese Tendenz, die «an Barbarei grenzt», und am «sündhaftesten» ist, weil sie dem Menschen «den einzigen Weg abschneidet, über die gemeine Sinnlichkeit hinwegzukommen und das Göttliche in den irdischen Formen zu erkennen», diese Tendenz sieht Schinkel vor allem bei den orientalischen Völkern ausgeprägt, in neuerer Zeit bei den «Mauren» und bei den «Türken» (W. III, S. 355/56; S. 365), in älterer Zeit bei den «Indern», in gewissem Sinne auch bei den sonst von Schinkel als vorbildlich anerkannten «Aegyptern». Sie beruht auf der Unterdrückung der inneren menschlichen Freiheit, bei den Aegyptern dazu noch auf der Wertschätzung der rein stofflichen, leblosen Hülle des Menschen (Hs. N., Klebeh. 2, Bl. 38): «Man würdige hiernach die Geschichte, um sich in dem Besten zu befestigen. Sehn wir die Jahrtausende, in welchen der ägyptische oder indische Priester oder Mensch sich in ewiger Wiederholung einiger trockener Priesterformeln gefallen hat, so beklagt man mit Recht die Tyrannei des Geistes, welche eine falsche Priestermacht über die Geschlechter ausübte, welche fast zu keinem andern Grund da waren, als diesen Priestern zu dienen, ihnen mit unbegreiflichem Aufwand physischer Kraft die Baumassen aufthürmten, wodurch sie selbst wieder in sklavischer Ehrfurcht gehalten werden sollten, deren geistiges Bedürfnis durch einige religiöse Formeln befriedigt wurde, und denen vom übrigen Lebensgenuß nichts als einige Befriedigung der gröberen Sinnlichkeit und die Besorgung eines weitläufigen pomphaften Begräbnisses und die grauenerregende Erhaltung der irdischen Hülle in Mumien gelassen war. Welch ein moralischer Zustand war es überhaupt, wo man einen solchen Werth auf die Erhaltung der Hülle des abgestorbenen Menschengeists legte.»

Die zweite antikünstlerische Tendenz stimmt mit der ersten überein, in der Leugnung der göttlichen Idee als Realität in den irdischen Gegebenheiten, auch im Menschen, (in der dualistischen Weltauffassung). Im Gegensatz zur ersten Tendenz gibt sie sich aber völlig den äußerlichen,

sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen hin, arbeitet lediglich an ihnen und mit ihnen, ohne vorzudringen bis zu dem in allen Dingen wirksamen Göttlichen. Als weiteren Gegensatz zur ersten Tendenz bejaht sie die Kunst, aber Kunst als «gemeine Täuschung», «als Natürlichkeit, wie sie der Zufall gibt». Kunst ist hier «Modeware» und dient «nur zum gemeinen Zeitvertreibe», sie wird eine «Aefferei», zuletzt eine «Ingredienz zur Immoralität», wenn auch «in vollendeter Sauberkeit der Technik». Oder bei etwas höherstehenden Menschen wird «Kunst mit Geschichte verwechselt», sie stellen ein historisches Ereignis künstlerisch dar, indem sie «der Handlung eine gewisse ideale praktische Seite abgewinnen». Im Ganzen ist dies eine «triviale Kunst», die vor allem «die Engländer und die Franzosen heimlich characterisiert». — Ferner kann diese nur am Aeußerlichen hängende Tendenz darin zum Ausdruck kommen, daß die Völker nicht eigene Kunst schaffen, sondern sie einfach importieren, also dem Eklektizismus huldigen und damit oft einige Zeit einen «leidlichen Zustand» herbeiführen können, der sie aber nicht vor «innerem Absterben» bewahrt (W. III, S. 358/359).

Im Gesamten ist diese zweite antikünstlerische Tendenz in ihren verschiedenen Auswirkungen dahin zu rechnen, «wo die gemischten Zustände halb verlorener Cultur und halb hingegebener Barbarei die menschlichen Verhältnisse verwirren, die Menschen über sich selbst täuschen, indem die größere oberflächliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen für den gröberen Sinn ein Vergnügen zu haben scheint vor einem einfacheren, aber harmonisch viel mannigfaltiger innerlich durchgebildeten Zustand einer früheren Zeit» (Hs. N., Klebeh. 2, Bl. 38).

Diese «frühere Zeit» ist für Schinkel bei den *Griechen* relativ am vollendetsten verkörpert, und zwar weil bei ihnen «der glücklichste Freiheitszustand im Gesetz» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 16) geherrscht hat, so wie dieser im Kapitel «Bedingung und Bestimmung der Kunst» dargelegt worden ist. Er schreibt dazu noch ausführlicher (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 16): «Wie tritt zum ersten Mal in der Weltgeschichte die Freiheit des Geistes hervor in der Cultur des alten Griechenlands? Sie sind es, die der Welt eigentlich dieses Geschenk gebracht haben, und deshalb ewiger Verehrung werth. Auch können wir bei allem Fortschritt der Wissenschaft, was den Punct der Freiheit betrifft, und zwar daß die Freiheit das ganze menschliche Bestreben umschließt und ihre Spuren für uns zurückläßt, es ihnen nie wieder gleich thun, müssen sie immer als Meister erkennen. Es kann nur denen anders vorkommen, welche sich nicht auf einen Standpunct erheben können, von wo sie das Ganze im Zusammenhang und in allen seinen moralischen Beziehungen übersehen können, sondern in einzelnen Virtuositäten der späteren Cultur gefangen gehalten sind.» — Diese Freiheit kam bei den Griechen auch darin zum Ausdruck, daß sie sich in geistiger Hinsicht nicht menschlichen Satzungen und religiösen Dogmen unterwarfen, sondern in ihren Mythen ein fortgesetztes Werk freier Dichtkunst und der Kunst überhaupt schufen als Prinzip und Vorbild für typisch *europäische* Art. (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 22): «Menschliche Institutionen, sogenannte Satzungen, besonders auch religiöse, sind fast immer wider-

natürlich. In dieser Beziehung müssen wir uns gestehen, daß griechische Mythen das fortwährend neu geschaffene fortgesetzte Werk freier Dichtkunst und Kunst war, wo wenigstens immer ein Ursprüngliches, Geniales, Natürliches erkannt werden kann und daher die Zeit griechischer Cultur höchste Offenbarung [ist], woran wir noch immer nagen, und die uns erhält zwischen den Unbillen der Zeit. Von da an fängt europäisches Prinzip an, und es wird durch griechischen Geist immer fort gehalten.»

Bei den Griechen waren damit die Bedingungen zur Schaffung eigentlicher Kunstwerke in hohem Maße erfüllt, auch deswegen, weil sie nicht *bewußt*, verstandesmäßig vorgingen, sondern aus der unmittelbaren Verbundenheit mit dem Göttlichen, unbewußt-vernünftig handelten. So sind «die alten Götter in jeder Beziehung schön als kräftige Kinder, in denen eigenthümliche Naturen unbewußt, unbeschränkt, frei heraustreten» (W. III, S. 363). «Heiligung der Natur» als «religiösester Sinn», als erlebte Einheit in Gott, das ist das Wesen griechischer Kunst (vgl. W. III, S. 357).

Schinkel ist auch von Pompeji begeistert. Dort sieht er diese alte Welt noch lebendig, die «mehr oder weniger voll von schöner Kunst» war: «auf allen Landstraßen, in den kleinsten Orten standen Heiligthümer und Monumente» (W. III, S. 356). Allerdings rechnet Schinkel die *römische* Kunst, wie gleich unten gezeigt wird, nicht mehr zum Höhepunkt.

«Vollständig durchgebildet war ebenfalls «die ägyptische Kunst» (Hs. N., Klebeh. 3, Blatt 16), wenn auch Schinkel ihr gegenüber als Gegensatz zum griechischen Zeitalter den Vorwurf macht, daß sie die Freiheit unterdrücke, wie kurz vorher dargelegt wurde.

Relativ vollkommene Durchbildung zeigen «ferner das 13., 14. und 15. Jahrhundert in Deutschland, Frankreich, zum Theil in England, jedoch bei vollständiger Durchbildung zu schematisierend und in gehaltlose Gesetze gebunden, wodurch dem Eintritt der übrigen bildenden Kunst Gewalt angethan, auch ihr Eintritt oft ganz versiegt ist» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 16). Schinkel sieht die künstlerischen *Grenzen* der Hoch- und Spätgotik, wie schon früher angedeutet, in ihrem abstrakten Formgefühl, das seiner Ansicht nach in schematisierenden Manierismus ausartete oder zum Teil durch «starre Gesetze» sich «nicht freiheitlich und lebendig genug» entfalten konnte. Und dies, obwohl eigentlich die Gegebenheiten da waren, nämlich: Im Christentum, das ebenfalls die Freiheit in die Welt brachte, sich aber mit der früher bereits schon eingetretenen Freiheit (gemeint sind wohl die Griechen) noch nicht vereinigen konnte, wieder auf Grund tyrannischer Dogmatisiererei, die Schinkel in diesem Falle für den schlimmsten Schaden an der Natur der Menschen ansieht (Hs. N., Klebeh. 2, Bl. 38): «Das Christenthum hat eine zweite Gattung von Freiheit in die Welt gebracht, die leider mit der früher eingetretenen, sich noch nicht verschmolzen und ganz durchdrungen hat, sondern häufig durch die Engherzigkeit des Geschlechts geradezu im Kampfe lebt, woran freilich wieder nichts als der Priester Sklaverei (der schlimmste Schaden, der an der Menschheit nagt) schuld war.» Doch auch das Mittelalter ist vorbildlich:

In seiner «höheren edlen Ritterlichkeit», die aus dem Gefühl hervorging, daß «das Göttliche der irdischen Form beiwohnen und daß es darin gefunden werden kann und muß» (W. III, S. 365).[1]

«Halb ausgebildet und mit vielen nicht ganz aufgegangenen und verschmolzenen Elementen blieben Römer und Araber und die Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 16). Sie gehören zu jener Gruppe, denen die Harmonie zwischen Altem und Neuem, zwischen dem neuerlebten Göttlichen und den bereits bestehenden Gegebenheiten nicht ganz gelang.

«Ganz confus sind Indier, Chinesen und das moderne Europa, Ludwig XIV., England» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 16). Bei diesen Völkern und in diesen Epochen sieht Schinkel das Barocke wirksam, den *subjektiv-willkürlichen* Umgang mit neuen Ideen.

Wie Schinkel seine eigene Zeit beurteilt, wurde im Kapitel «Kunst als wesentliches Element der menschlichen Entwicklungsgeschichte» ausführlich dargelegt: Er sieht ertötenden Eklektizismus am Werke, jene zweite antikünstlerische Tendenz als Import und als Nachahmung fremder und historischer Kunstformen in ihrer nur dekorativen Verwendung. Der Grund hiefür besteht in folgendem: Der moderne Mensch kann nicht mehr, wie der Mensch, der von den Bildungsepochen der Menschheit lebte, analog mit der Natur, und unmittelbar aus der Verbindung mit dem Göttlichen in den irdischen Gegebenheiten — an die Natur erinnernde Kunstwerke schaffen, sondern er hat jetzt neben der eigentlichen Natur noch eine durch das Göttliche im Menschen geschaffene vor sich, die *Kunstwerke* der vergangenen Bildungsepochen: «Vor den Bildungsepochen der Menschheit, vor Aegypter, Phönizier und Griechen gab es nur wenige Verhältnisse des Menschenlebens, — das Menschengeschlecht kannte nur die Verhältnisse der Natur und bildete überall analog mit diesen und ließ an diese in seinen Künsten erinnern. Jetzt ist eine neue große Natur voll Verhältnisse durch das Menschenleben und Bildungsprinzip in Niederschläge in die Welt gekommen. Das Menschengeschlecht hat durch seine Entdeckung eine eigene menschliche Welt in Verhältnissen und Formen niedergelegt. Durch Verhältnisse in der Kunst zu wirken, ist jetzt durch schöne und in Harmonie gestellte Anklänge früher menschlicher analogen Verhältnisse, daher wird Architectur der neuen Zeit immer mehr eine Musealische Kunst» (Hs. N. Klebeh. 4 b).

Allerdings darf die Verwendung historischer Formen, wie früher schon dargelegt, nicht als bloß äußere Nachahmung erfolgen, sondern der Künstler muß diese Formen von Neuem erschaffen, indem er den Urgrund der einstigen Konzeption neu erlebt. Er hat sich dabei an diejenigen Formen zu halten, welche «an die größten Zeiten erinnern» (W. III, S. 388). Das sind in erster Linie die griechischen. Das Studium der griechischen Kunst ist «für die höhere sittliche Ausbildung des Menschen unerläßlich»

[1] Ueber Schinkels gesamte Stellung zur Gotik auch in seiner Tätigkeit als Baumeister wird im Teil «Baukunst» im Kapitel «Wertung der europäischen Baustile» Ausführlicheres dargelegt werden.

(W. III, S. 355). «Für den Künstler gibt es nur eine Periode der Offenbarung, die der Griechen» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 9). «Eine fleißige Uebung vor allem der Phantasie auf dem Grunde klassischer Kunst bringt allein Harmonie in die gesamte Bildung eines Menschen, der einer späteren Zeit angehört». «Ein Sich-Beschränken auf die mittelalterliche, orientalische, oder Modernität in der Kunst ist verderblich», weil man den daraus hervorgehenden «Productionen» überall «das Rohe, Barbarische, dem Feinsittlichen Widerstrebende» ansieht. *Diese* historischen Werte dürfen zwar auch benutzt werden, allerdings nur von *griechischer* Art des Kunsterlebens geläutert (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 22): «Wir haben dies in neuester Zeit an der Kunst gesehen und werden es fernerhin gewahr werden, daß griechischer Geist die individuellen Erscheinungen der Kunst in der Geschichte erst läutern und zur festen Kunst ausprägen wird, und darum allein dürfen wir die vielen trefflichen Erscheinungen in der Kunst, z. B. des Mittelalters festhalten, weil sie durch Läuterung im griechischen Geiste uns zu fortbestehender anwendbarer Kunst werden können». — Wenn der moderne Mensch *so* in der Geschichte gelernt hat, dann kann er daran gehen, entsprechend den Bedürfnissen der jetzigen Zeit künstlerisch tätig zu sein. Denn wie im Kapitel «Kunst als das wesentliche Element der Entwicklungsgeschichte» außerdem im vorhergehenden und in diesem Kapitel ausführlich dargelegt wurde, muß die Kunst immer *neu* sein, immer *ursprünglich* und *unmittelbar* von den wesentlichen Seinshintergründen her konzipiert werden, wenn auch von den jeweiligen Gegebenheiten ausgehend. Nur so kommt in der Kunst nichts Gewolltes, nichts Verstandesmäßiges zum Ausdruck, sondern jene unbewußte, selbstverständliche Natürlichkeit.

Wie Schinkel in seiner Zeit ganz bewußt die anderen Gegebenheiten, die andere Ebene gegenüber der griechischen Epoche erkennt, und wie er damit *rechnet*, das geht besonders aus einer Stelle hervor, wo er sich mit der Landschaftsdarstellung beschäftigt. Wir sahen: Reine Landschaftsdarstellung lehnt er ab, weil jede künstlerische Darstellung das Wesen des Menschen zum Mittelpunkt haben soll. So geben ihm nur die antiken Statuen wahre künstlerische Befriedigung. Nur sie «beruhigen ganz», *aber*, fügt er hinzu: «Ohne Landschaftsdarstellung wird die neuere Kunst (deren Geschöpf sie ist) nicht sein können» (W. III, S. 363). Demnach liegt es im Wesen der Kunst seiner Zeit, daß sie von der *Landschaft*, in einem weiteren Sinne: Gegenüber früher eher *subjektiv* von den *äußerlichen*, sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen ausgeht und nicht mehr so unmittelbar, so objektiv aus den eigentlichen Seinshintergründen schaffen kann, wie es einst seiner Ansicht nach bei den Griechen der Fall war. — Daß die äußeren Phänomene in der modernen Zeit eine viel wichtigere Rolle spielen als früher, diese Erkenntnis Schinkels geht ja auch eindeutig aus seiner Fixierung des Eklektizismus hervor und aus seiner Einstellung zu ihm.

Auf Grund dieser Ausführungen ist es ferner verständlich, daß «die Bilderstürmerei» für Schinkel «der crasseste Ausdruck von zur Barbarei herabgesunkener Menschennatur» sein muß (W. III, S. 355).

c) Die richtige Staatsauffassung.

Wie der Mensch nur als Kunstschaffender, als Kunsthandelnder in allen seinen täglichen Verrichtungen zur wahren Persönlichkeit, zur schönen Seele sich bildet und ein Volk nur zur vorbildlichen Nation wird, wenn es das Göttliche in den Dingen und speziell in den Menschen zur schöpferischen Wirksamkeit bringt, so haben die *Staatswesen* als organisatorische Einrichtungen der Völker die Aufgabe, die Menschen zu solcher Bildung zu führen und nicht nur — wie dies bei den Tieren von Natur geschieht — für Obdach, Kleidung und Nahrung zu sorgen. Die Denkmäler der Kunst und Wissenschaft (Wissenschaft im spezifischen Sinne Schinkels), sie sind die ewigen, die dauernden Substanzen in der Weltentwicklung. Wenn auch die einzelnen Nationen als solche gemäß ihrer irdischen Beschaffenheit mit der Zeit untergehen, so leben sie, wie bereits dargelegt, doch in ihrer Kunst und Wissenschaft geehrt und ruhmvoll weiter. «Die Freiheit des Gewissens» hat darum oberstes Prinzip des wahren Staates zu sein. Die Staatseinrichtungen haben dazu zu dienen, die Menschen zu dieser Freiheit zu erziehen und zwar durch Erziehung im Vernünftigen, Gebildeten und Schönen, mit andern Worten: Durch Erziehung zum künstlerisch Handeln.[1]

Da im wahren Staat *alle* Menschen auf *gleiche* Weise von diesen Einrichtungen erfaßt werden sollen, so könnte man schließen, daß sich Schinkel zum demokratischen Staatswesen bekennt. In diese Richtung weist folgende Notiz im Nachlaß (Hs. N., Klebeh. 1, Bl. 1): «Daß das Menschengeschlecht Jahrtausende darauf gehalten hat, die verschiedenen Kasten (Stände) abzusondern, zu isolieren, ist ein Zeichen, daß ursprünglich keine

[1] Schinkel schreibt (W. III, S. 359/360): «Wahre Kunst, sowie wahre Wissenschaft» sind «nothwendige Bedingnis des vernunftgemäßen Menschenlebens. Denn es fragt sich, worin sich der Mensch wahrhaft vom Thier unterscheidet? Heißt das schon ein wahrhaft menschliches Leben, wenn der Mensch danach strebt, Obdach, Kleidung, Nahrung zu haben? Dies haben die Thiere von Natur, oder erlangen es auf ihre Weise durch eine gewisse Tätigkeit auch. — Auch damit, daß man etwa Einrichtungen macht, wodurch der Mensch vor Seinesgleichen geschützt wird (das Wesen des Staats), bringt man noch nichts weiter als einen ruhigen halb thierischen Zustand hervor. Die Einsicht in die Natur der Dinge und die Ideale erheben erst wahrhaft und erzeugen einen höheren Zustand, und solchen zu befördern, ist die wahrhafte Pflicht, weil dadurch höheres Glück zugleich erwächst. Dies muß Princip des gebildeten Staats sein, ja es ist Sünde desselben, wenn er diesen Zustand nicht herbeizuführen strebt, noch größere aber, wenn er ihn ausdrücklich hemmt. — — — In solchen Fällen rächt sich die gute Natur des Menschen. Dagegen wird Glanz, Ruhm, Ehre, Tugend dem fördernden Staate folgen, und hell wird seine Epoche in der Geschichte dastehen. Nie aber hat man das Princip, welches das höhere geistige Leben hemmte, in der Geschichte glänzen sehen. Es gibt ein Gewissen des Staates, und ist dies recht feinfühlend, so erhöht es das Gewissen der Nation und der Individuen. — Die Freiheit des Gewissens muß durch Erziehung im Vernünftigen, Gebildeten und Schönen erzeugt werden. Keines dieser Ingredienzien darf fehlen, denn das Moralische erhöht sich noch durch das Schöne, und es ist nicht einerlei, wie z. B. eine Wohltat sich äußert, ob zugleich schön oder nicht schön; sie kann im ersteren Fall wahrhaft beglücken und ermutigen, im zweiten beleidigen und kränken. Kann man also Gleichgültigkeit dagegen haben?»

Art von Sonderung im Geschlechte vorhanden ist, vielmehr die beständige Neigung da ist, sich innig zu vermischen. Wäre eine natürliche Sonderung da, so hätte man nicht nötig gehabt, dafür sich durch Verordnungen und Gesetze abzumühen.» Der *Staat* hat seine Aufgabe erfüllt, «wenn das Individuum oder die Nation so durch und durch vernünftig gebildet ist, daß selbst in den bewußtlosen Momenten alle Aeußerungen vernünftig werden, kurz, daß die Bildung zur Natur geworden ist» (Hs. N., Klebeh. 2, Bl. 36).

Zweiter Teil:

Die Baukunst.

I. Einleitung (Wesen der Baukunst und Unterschied der Baukunst von den übrigen Künsten).

Bauen heißt: «Verschiedene Materien zu einem Ganzen verbinden», das einem «bestimmten Zweck» entspricht. Daraus folgt, «daß Zweckmäßigkeit das Grundprinzip alles Bauens ist» (W. III, S. 208). Da ferner ein Kunstwerk in der anschaulichen Darstellung des Ideals, der göttlichen Idee besteht, d. h. hinsichtlich des darzustellenden Gegenstands in der Veranschaulichung desjenigen, was den höchsten Charakter seiner Gattung trägt (des Verständlichsten, des Höchsten, des Vollkommensten seiner Gattung), so ist hinsichtlich des *Bauens* Bau*kunst* die «möglichste Darstellung des Ideals der Zweckmäßigkeit» (W. II, S. 209), oder wie Schinkel in einem andern Zitat schreibt (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 17/18): «Ein Zweckmäßiges, Nützliches, Gebrauchsfähiges schön zu machen ist Aufgabe der Architectur. Dies Wort soll diese Bedeutung haben im Gegensatz vom *Bauwerk* schlechtweg, welches eben nur das Zweckmäßige, Tüchtige, Solide, Nutzliche, aber vom Schönheitselemente noch nicht durchdrungene bezeichnen soll, wobei zu bemerken, daß der Zufall sehr wohl, zugleich das Werk den Anforderungen des Schönen genügen kann, besonders was Verhältnis betrifft.»

Aber: Wenn nur in Rücksicht auf den nächsten trivialen Zweck gebaut und das Gebäude allein aus der Konstruktion entwickelt wird, dann kann etwas «Trockenes, Starres» entstehen, «das der Freiheit ermangelt» (W. III, S. 374), keine Bau*kunst*. Aber auch das Gegenteil, die völlige Zusammenhangslosigkeit mit dem realen Dasein schafft keine Baukunst, sondern nur Ausartung «ins ganz Phantastische», das «seine Anwendbarkeit im Leben verliert» (W. III, S. 377).

Was allgemein in den Abschnitten «Aufgabe der Kunst», «Bestimmung und Bedingung der Kunst» und «Kunst und Schönheit» dargelegt wurde, gilt in besonderem Maße für das Bauen: Seine *wahre* Zweckmäßigkeit besteht darin, die Menschen weiter und höher zu bilden, regelnd und leitend auf sie einzuwirken. Auch die Baukunst ist ihrem Wesen nach Religion, wenn sie ihrer Bestimmung gerecht wird. *Sie* macht das wichtigste Element in der menschlichen Entwicklungsgeschichte aus. Auch *ihre* Schönheit offenbart das Göttliche im Sinnlichen als vom Göttlichen im Menschen neu geformte und höher entwickelte Natur.[1]

[1] In der Baukunst wird «wie in der übrigen Kunst keine Formgattung neu erdacht, sondern sie wird nur rein aus der Natur heraus empfunden, wie sie nach allgemeinen Naturgesetzen überhaupt möglich ist, oder sie wird aus mehreren solchen einzelnen Formen zusammengesetzt, wo ein vernunftgemäßer Zweck die ganze Anordnung bestimmt. Sie ist also nicht weniger nachahmend im höheren Sinne gedacht als die Bildnerei und

Auch sie ist lebendige Veranschaulichung des Zustandes einer schönen Seele.

Sie *unterscheidet* sich von den anderen Künsten in Folgendem: Erstens spielt in ihr das Verstandesmäßige, das Bewußte, kurz das Wissenschaftliche eine bedeutendere Rolle; zweitens hat sie sich intensiver mit der Verarbeitung der irdischen Gegebenheiten auseinanderzusetzen, und drittens konzipiert sie ihre Darstellungen *unmittelbar* aus übersinnlicher Erkenntnis und hat auf Grund der zwei letzten Punkte einen Vorzug gegenüber den anderen Künsten.[1]

Die intensivere Auseinandersetzung der Baukunst mit den realen irdischen Gegebenheiten zeigt sich in Folgendem: Das Ideal, die Schönheit wirkende göttliche Idee wird in der Baukunst in das Reale, Wirkliche rein handwerksmäßig eingeführt und mit ihm für nützliche, gebrauchsfähige Zwecke verbunden. Es findet nicht, wie in den übrigen Künsten «absolute» Darstellung statt, was wohl soviel heißt wie: Keine anschauliche Verwirklichung des bloßen Ideals ohne Zusammenhang mit den trivialen menschlichen Bedürfnissen, sondern Veranschaulichung des Göttlichen in und am *Trivialen*. Gerade deswegen gibt Schinkel der Baukunst den Vorzug vor den übrigen Künsten. Die handgreiflichere Auseinandersetzung mit der Materie, mit der trivialen Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit von einem *höheren* Standpunkte her — bedeutet *mehr* als die übrige Künste in ihrer absoluten Darstellung. — Dazu kommt der dritte Unterschied und Vorzug: Die Konzeption der Baukunst aus *unmittelbareren* übersinnlichen Zusammenhängen. Die gegenüber den andern Künsten nicht

---

Malerei, d. h. sie schafft nach denselben Naturprinzipien Gegenstände für Zwecke in der Natur, in welcher in diesem Falle der ganze Mensch mit seinen geistigen Bestrebungen mit eingerechnet wird.» (W. III, S. 371.)

[1] «Die Architectur ist die Fortsetzung der Natur in ihrer constructiven Thätigkeit» (W. III, S. 365) und: «Wird der Zustand der Seele dargestellt, wo dieselbe nach Verstandes- und Vernunftzwecken Schönes ordnet, verbindet unter statischen und mechanischen Gesetzen, so ist die daraus hervorgehende Kunst Baukunst.» (W. III, S. 347.) Auf diesen Unterschied der Baukunst von den übrigen Künsten, speziell der wissenschaftlichen Seite nach, weist Schinkel ausdrücklich noch an jener Stelle hin, wo er im Anschluß an ein ebenfalls von A. von Wolzogen schon veröffentlichtes Zitat von den Schwierigkeiten berichtet, die er gehabt habe, um zum eigentlichen Wesen der Baukunst vorzudringen, vor allem als ihm aufgegangen sei, wie willkürlich und stillos man in der damaligen Zeit mit historischen Formen umgegangen wäre: «Sehr bald geriet ich in den Fehler der rein radicalen Abstraction, wo ich die ganze Conception für ein bestimmtes Werk der Baukunst auf seinen nächsten trivialen Zweck allein und aus der Construction entwickelte; in diesem Falle entstand etwas Trockenes, Starres, das der Freiheit ermangelte und zwei wesentliche Elemente, das Historische und das Poetische ganz ausschlossen. Ich forschte weiter, sah mich aber bald in einem großen Labyrinth gefangen, wo ich erwägen mußte, wie weit das rationale Prinzip wirksam sein müsse, um den Trivialbegriff des Gegenstandes festzustellen, und wieweit anderseits jenen höheren Einwirkungen von geschichtlichen, artistischen und poetischen Zwecken der Eintritt dabei gestattet werden dürfe, um das Werk zur Kunst zu erheben. Es war nicht schwer, hierbei zu erkennen, daß das Verhältnis des Einflusses so verschiedener Prinzipien in jedem concreten Fall ein anderes werden würde, und durch einen leichten Schluß ward es mir anschaulich, daß ich auf dem Puncte in der Baukunst angekommen sei, wo das eigentlich artistische Element seinen Platz in dieser Kunst einnähme, die in allem Uebrigen ein wissenschaftliches Handwerk sei und bleibe.» (W. III, S. 374.)

weniger nachahmend gedachte Baukunst geht in ihrem lebendigen anschaulichen Nachahmen als künstlerische Darstellung *nicht* von den *sinnlichen* Gegebenheiten aus, sie stellt nicht anschauliche Bilder der Urformen dieser Gegebenheiten dar, sondern sie konzipiert den darzustellenden Gegenstand rein aus dem Geiste, somit aus unmittelbarer Verbundenheit mit dem Göttlichen oder anders gesagt: Als lebendige Nachahmung gleichsam höherer Urbilder, die sich *ohne* den Menschen *nicht* im Sinnlichen manifestieren, im Gegensatz zur anderen Natur.[1]

II. Wahre Zweckmäßigkeit und richtige Voraussetzung in der Baukunst (Baukunst und Schönheit).

a) Nähere Bestimmung der Zweckmäßigkeit.

Im vorhergehenden Kapitel wurde darauf hingewiesen, daß *Zweckmäßigkeit* das Grundprinzip alles Bauens ist in Verbindung mit bewußter, verstandesmäßiger Tätigkeit. Bevor auf die Zweckmäßigkeit der Architektur als typische Wirkung, als Vermögen, den Menschen weiter und höher zu entwickeln, eingegangen wird, d. h. auf die eigentliche *Voraussetzung* der Architektur, soll erst ein *allgemeiner* Ueberblick über die geforderte Zweckmäßigkeit gegeben werden.

Jedes körperliche Gebäude setzt ein *geistiges* voraus. Wie schon im vorhergehenden Kapitel dargelegt wurde, wird die möglichste Darstellung des Ideals der Zweckmäßigkeit für die Baukunst gefordert. Daraus folgt, daß zweitens «Zweckmäßigkeit der Raumverteilung und des Plans», «der Construction oder der dem Plan angemessenen Verbindung der Materien» und «des Schmucks oder der Verzierung» alle auch Darstellung des Ideals der Zweckmäßigkeit sein müssen und so vom Uebersinnlichen her Gestalt erhalten sollen als anschauliche Abbilder dieses Uebersinnlichen, dieses Objektiven, kurz: Des Schönheit wirkenden Göttlichen und zwar durch den Menschen. Nur so erhalten die Gebäude Form, Verhältnis und Charakter d. h. Kunstwert und damit menschenbildnerische Möglichkeit.[2]

[1] «Auf welcher Stufe nun auch das Baukunstwerk unter den übrigen Künsten stehen möge, immer hat es vor ihnen den Vorzug, daß es mit der Darstellung des Ideals den realen wirklichen Gehalt seiner Darstellung verbindet, dahingegen in den übrigen Künsten nur absolute Darstellung stattfindet, — daß das Ideal der Baukunst eine eigenthümliche Schöpfung des Geistes im Grundprinzip ist, dahingegen bei den übrigen das Ideal aus den außerhalb dem Geiste schon vorhandenen Gegenständen construiert werden kann.» (W. II, S. 210.)

[2] Unter dem Titel «Das Prinzip der Kunst in der Architektur» hat A. v. Wolzogen (II, S. 208) bereits das Folgende veröffentlicht:

«1. Verschiedene Materien zu einem, einem bestimmten Zweck entsprechenden, Ganzen verbinden, heißt bauen.

2. Diese Erklärung, umfaßt sie das Bauen geistiger oder körperlicher Art, so zeigt sie deutlich, daß Zweckmäßigkeit das Grundprincip alles Bauens sei.

3. Das körperliche Gebäude, welches jedesmal ein geistiges voraussetzt, ist hier der Gegenstand meiner Betrachtung.

4. Die Zweckmäßigkeit eines jeden Gebäudes läßt sich unter drei Hauptgesichtspunkten betrachten; diese sind:

b) Die geistigen Voraussetzungen der Baukunst (Architektur als Ausdruck religiösen Erlebens).

Schönheit im Bauwerk als *Wesen* der Baukunst (Architektur) ist wie in jeder Kunst bestimmt durch unmittelbaren Zusammenhang mit dem Göttlichen. Wahre Baukunst setzt religiöses Erleben des Daseins voraus; entsprechend früherer Darlegungen: Religiosität gelebt als bewußte Einheit in Gott und nicht etwa als Dualismus eines Diesseits, dem ein jenseitiger despotischer Gott gegenübersteht.[1]

Nicht von außen her wird dann auf den Menschen eingewirkt werden im Sinne üblicher Moralpredigten, sondern schon das religiöse Gebäude allein wird aus seiner engen Verbindung mit dem Göttlichen die Menschen aus Freiheit zur wahren Bildung führen, zur ewig neuen Erkenntnis des Göttlichen als unaufhörliches immer neues Erleben und Darstellen des Göttlichen im gesamten Dasein, wie dies Schinkel ganz allgemein für das richtige Kunsthandeln fordert.[2]

Vom religiösen Gebäude, dem Kunstwerk schlechthin, würden auch alle anderen Gegenstände, mit denen der Mensch zu tun hat, künstlerisch erfaßt und durchwebt werden können, überhaupt die gesamte Natur. Dadurch könnte der Mensch das Leben im rechten Sinne genießen.[3]

In religiösen und in allen anderen, die nicht bloße Zweck- und Nutzbauten sein wollen, kann sich die erforderliche Darstellung Gottes nur verwirklichen, wenn das Eine, das eigentliche Lebensprinzip, so wie es

A. Zweckmäßigkeit der Raumvertheilung, oder des Plans;
B. Zweckmäßigkeit der Construction, oder der dem Plan angemessenen Verbindung der Materien;
C. Zweckmäßigkeit des Schmuckes, oder der Verzierung.
5. Diese drei Punkte bestimmen die Form, das Verhältnis, den Charakter des Gebäudes.

[1] Es ist Aufgabe des richtigen Baumeisters «zuvörderst das vollendet ideale Leben der menschlichen Gattung auf der irdischen Welt zu denken, wo er bei der Religion anfängt als Grundlage alles anderen... Aber nun soll die Religion im großen Ganzen auch noch sichtbar erfaßt werden. Dies Leben in Gott von allen sichtbar existierenden Individuen, dies Zusammenfließen aller dieser einzelnen in dem Einen Grund, dieses völlige Vereinen untereinander würde einem solchen Geschlechte von selbst kommen, und der Darstellung für die Sinnenwelt bedürfe es nur einen würdigen Platz dazu, der ... mit allem Aufwand menschlich religiöser Kraftäußerung dazu geweiht wäre» (M. S. 195).

[2] «Hier versammelte sich das Volk, empfinge aber keine Lehren der Moral, sondern die Würdigkeit des Raums bestimmte jeden, sich still in sich selbst zu vollenden. Es würde hier die höchste Kunst in ihrer ganzen unendlichen Fülle herrschen müssen, und gewissermaßen in der inneren vorhandenen Vollendung des Werks bis in Ewigkeit hier fortgefahren werden, und die ganze Anlage müßte von der Art sein, daß jeder sehe, wie der Fortgang seine Richtung nehmen und welche neue Herrlichkeit daraus entstehen und sich häufen und mit der andern als einem mächtigen Schlage die Seele treffen würde.» (M., S. 195.)

[3] «Vom religiösen Gebäude aus ginge die Kunst über zu allen andern Gegenständen seiner Kunst, wo er überall das Religiöse einzuführen wüßte. Welche seligen Wohnungen voll der thiefsten Gemüthlichkeit müßten da hervorgehen! Welche Anlagsarten des reinsten Vergnügens für ein edel gesinntes Volk, wo man auch der irdischen Natur und ihrer Güte genösse mit Würdigkeit und Geziemlichkeit und sich gegenseitig des Genusses des andern erfreute» (M. S. 195).

das Universum manifestiert, sichtbar in Erscheinung tritt und zwar nicht von verschiedenen Spaltungen, nicht von verschiedenen Daseinsformen her, in die es sich selbst hineingegeben hat, sondern *unmittelbar* durch das «*Eine*», durch die wesentliche Substanz hinter den Dingen, dann aber in den *mannigfaltigsten* Gegenständen. — Wir sahen ja im Einleitungskapitel dieses zweiten Teils, wie solche *Unmittelbarkeit* die Architektur über die andern Künste erhebt. — Auf diese Weise wird weiterhin das künstlerische Bauwerk nicht etwa selbständig, was in diesem Falle wohl soviel heißt wie: Nicht eine Sache für sich, nicht abgeschlossen gegen das Göttliche. Dieses offenbart sich dann in ihm und vermag in ihm und durch es vom Menschen bis in sein körperliches und imaginatives Erleben hinein aufgenommen werden. [1]

Voraussetzung für wahre Baukunst wie für jede Kunst ist also die Religion als Erlebnis alles Daseins in der Einheit mit Gott. Die obige Darlegung stellt aber lediglich eine *Forderung* Schinkels dar zum Schaffen wahrer Baukunst entsprechend seiner, bereits im Kapitel «Bestimmung und Bedingung der Kunst» dargelegten Auffassung, daß es «vielleicht die höchste Blüte einer neuen Handlungsweise der Welt» wäre, wenn die großen Kunstepochen nicht auf Grund der großen politischen Ereignisse möglich würden, sondern umgekehrt den großen politischen Ereignissen «die schöne Kunst voranginge». — Man müßte sich hier schon fragen: Wie sieht Schinkel die historische Entwicklung an; wie ist nach ihm die Architektur überhaupt entstanden? Hierauf soll aber erst im Kapitel «Architektur in ihrer historischen Entwicklung» näher eingegangen werden.

c) Raumverteilung und Plan in der Architektur.

1. Zweckbestimmung und Erscheinungsform eines Gebäudes.

Im Kapitel «Kunst als wesentliches Element der menschlichen Entwicklungsgeschichte» wurde in allgemeiner Hinsicht die Stellungnahme Schinkels gegen den Eklektizismus dargelegt, gegen das bloß äußerliche Nachahmen und Zusammensetzen historischer Formen. Zugleich wurde ausführlich darauf hingewiesen, wie für Schinkel das wahre Kunstwerk nur auf Grund immer neuer Konzeption aus den objektiven Hintergründen des Daseins geschaffen werden kann zur Weiter- und Höherentwicklung des Menschen und der ihn umgebenden Natur. Dies gilt auch für die Bau-

[1] «Im religiösen Gebäude soll Gott dargestellt werden. Dies ist nicht anders möglich als durch das Universum, nicht in einzelnen besonderen persönlichen Spaltungen, sondern durch das Eine sichtbar gewordene Lebensprinzip in den allerunähnlichsten Gegenständen. Das Kunstwerk der Baukunst ganz körperlich in sich eingehen lassen und vielseitig aufnehmen, was dem Bilde und mit der Imagination möglich ist. Es soll ein hingebautes Kunstwerk sein, nicht daß das Bauwerk selbständig wäre, es soll nur da sein, die Kunstidee auszusprechen, sowie die Kenntnis der Farben und der Formen beim Malerkunstwerk nur da sind, um die Idee auszusprechen, sichtbar zu machen. So muß es wenigstens beim religiösen Gebäude sein und mehr und weniger bei solchen Gebäuden, in welchen eine Idee a priori ausgesprochen werden soll und kann, die mehr und weniger sich über die bloße Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit erheben» (M. S. 196).

kunst, vor allem hinsichtlich der Raumverteilung und des Plans d. h.: Hinsichtlich der Verhältnisse der verschiedenen Teile zueinander in ihrer Ausrichtung auf den Zweck des Gebäudes und auf den Menschen.

Bei der Errichtung eines Gebäudes kommt es in erster Linie allgemein darauf an, für welchen Zweck es bestimmt ist. Darnach muß sich zweitens der Grundriß richten, aus dem sich die Verhältnisse, die äußeren Erscheinungsformen und der Stil der Gebäude entwickeln läßt. Dabei müssen drei Haupteigenschaften angestrebt werden: «Höchste Ersparung des Raums», «höchste Ordnung in der Vertheilung» und «höchste Bequemlichkeit im Raume» (W. II, S. 208). Ferner sind drei «Ordnungen» möglich. (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 19): «. . . Die Verhältnisse ergeben sich überhaupt nur aus dem Grundriß, der wiederum auf dem Zweck der Bestimmung des Gebäudes basirt».[1] (Hs. N., Klebeh. 4, Bl. 59): «Die Gesetze für die inneren Raumverhältnisse der Gebäude sind etwas so höchst Wichtiges, daß es zu verwundern ist, wie wenig hierüber bisher gedacht und festgestellt worden ist. — Die Verhältnisse werden sich ändern, je nachdem die Räume gewölbt oder flach bedeckt sind — ob sie einen erhabenen, einen leichten heiteren, einen wohnlichen, gemächlichen Character haben sollen. — 3 Ordnungen scheinen auch hier die Bestimmungen zu erschöpfen; die beiden Extremen und die Mitte» (d. h. ein «Zuviel» oder ein «Zuwenig» und die «Mitte»)». — Die äußere Erscheinungsform eines Gebäudes muß sich also wahrheitsgetreu nach seiner inneren Bestimmung und Anlage richten oder umgekehrt: Die inneren Verhältnisse müssen den äußeren entsprechen.[2]

Einfachheit und Klarheit nach innen und außen sind zwei weitere Hauptforderungen (Hs. N., Klebeh. 4, Bl. 41): «Die eigenthümliche Eigenschaft der Werke der Baukunst, daß der Mensch sich in ihnen und um sie herumbewegen kann, daß also die Standpunkte für die Beschauung unendlich sind — drängt auf die möglichste Vereinfachung aller Formen, indem die natürlichen Gesetze der Perspective, durch welche alle Erscheinung der Körper bedingt ist, ohne sie schon zu einer Thätigkeit der Phantasie auffordert: hinter der Wirkung dieser Gesetze, den Gegenstand, wie er ist, nicht wie er erscheint, zu denken, und diese Thätigkeit, wenn sie sich zu weit ausdehnen, oder wenn sie zu hoch gespannt seyn muß, den Genuß erschwert, den Beschauenden in eine Art Unklarheit über den Gegenstand läßt, sein Scharfsinn und sein Gefühl von dem Wesentlichen, dem Gegenstand wie er ist, abzieht und dadurch die Wirkung des Werkes theilweise zerstört.

Klarheit und Deutlichkeit ist eine Haupteigenschaft eines Genuß bringenden Werks der Kunst.

N. B. Manche Zeiten neigen zu einem Mystizismus, in einer unver-

[1] (W. III, S. 244): «Nachdem erstens das Räumliche für den reinen Zweck der Sache genau ausgemittelt ist, bleibt die Wahl der Verhältnisse und des Styls das Nächste für den Künstler.»

[2] «Nur in der Architectur tritt das Verständige und Bewußte nach außen heraus; sie soll bei jedem dargestellten Theile seinen Nutzen, Zweck usw. erkennen lassen, und diese Vernunftgründe stellen zusammen ein harmonisches Ganzes dar» (W. III, S. 363).

standenen Mannigfaltigkeit sich wohlzubefinden, in dem die Phantasie aufgeregt ist, sich aber nirgend auf etwas Bestimmtes richtet, sondern wie eine Feder bewegt vom Winde umhertreibt und also die Spannkraft ganz aufgiebt.

Deshalb sind die einfachsten Formen die angemessendsten, die einfachen Verhältnisse die vortheilhaftesten.»

Die äußere Erscheinungsform eines Gebäudes hat sich aber nicht nur nach der *inneren* Bestimmung zu richten, sondern bei der Errichtung ist zweitens auch «die *Umgebung*», in die das Gebäude hineingestellt wird, als wichtiger Faktor zu berücksichtigen, ebenso die *Beschaffenheit des Bodens*, in den es zu stehen kommt.

Diese allgemeinen Punkte legt Schinkel an Hand praktischer Bauvorhaben eindrücklich dar, u. a. in seinem «Votum vom 5. Februar 1823 zu dem Gutachten des Hofraths Hirt» hinsichtlich des geplanten Museumsneubaus in Berlin (W. III, S. 244 ff.)[1].

Wenn ferner in Kapitel «Kunst als das wesentliche Element der menschlichen Entwicklungsgeschichte» im schönen Kunstwerk nirgends «Sklaverei der Regel», Unterwerfung unter starre, tote Gesetze bemerkt werden darf, so wendet sich Schinkel hinsichtlich der architektonischen Erscheinungsformen den bisherigen Ausführungen entsprechend gegen unmotivierte, «leere Symmetrie», wie er sie zu seiner Zeit in Anwendung sieht. Für ihn ist diese Symmetrie «ohne Zweifel durch die Faulheit und durch die Eitelkeit entstanden» (Hs. N., Klebeh. 4b). Er fordert: «Die recht eigentlich moderne Symmetrie wird ganz aus der Architectur verbannt werden müssen. Heuchelei, Langeweile, Affectation, Entbehrung aller Poesie und alles Malerischen sind allein die Früchte dieser unglücklich angewandten Kunst» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 14). Denn: «Vollständige Symmetrie ist durchaus nicht unbedingt bei allen Bauwerken nothwendig.

[1] Prof. und Hofrat Aloys Hirt (vgl. die Anmerkungen [2], S. 63 und [1], S. 114), der mit Schinkel in der Kommission des neu zu errichtenden Museums (des heutigen «Alten Museum») saß, kritisierte am Projekt Schinkels, es sei vor allem zu großartig und müsse viel einfacher gehalten werden. Er betont, «daß mit Rücksicht auf die möglichste Ersparnis nur jenes Schöne und Prachtvolle» berücksichtigt werden solle, «welches aus dem Zwecke des Bauens hervorgeht» (W. III, S. 241). So verlangt er u. a. statt des projektierten Unterbaus nur einen «dreifüßigen Sockel» und darüber «die Säulen nur in der halben Höhe der projectirten, oder auch eine Fassade mit Halbsäulen, die aus Ziegelsteinen gemauert würden» (vgl. W. III, S. 233). Aber es standen sich hier Theoretiker und Praktiker gegenüber. Schinkel führt zu diesen Punkten folgendes aus: «Ein nur drei Fuß hoher Unterbau bei einem öffentlichen Gebäude dieser Art ist aus vier [hier nur drei wiedergegebenen] triftigen Gründen völlig unstatthaft.

a) Der Boden von Berlin ist theils locker, theils wiesenartig, er nimmt bei der abwechselnden Witterung des Nordens so viel Feuchtigkeit auf, daß er allen mit ihm in Verbindung stehenden Gegenständen reichlich davon mittheilt. Mauern, selbst vom besten Material, saugen ein und werden unterhalb dadurch mehr genährt, als die trockene Luft in den besseren Jahreszeiten wieder fortnehmen kann. Wir sehen in Berlin fast überall angegriffene Mauern bis hoch in die Geschosse hinein; deshalb baut selbst der Privatmann in neuerer Zeit selten unter vier bis sieben Fuß auf der Erde. Wie viel mehr Sorge muß man in dieser Rücksicht bei einem Bau haben, der die Bestimmung hat, Schätze aufzubewahren, nachdem wir am alten Academiegebäude so bittere Erfahrungen gemacht haben.

Geschichtliches Herkommen und Bestehendes, verschiedene Bestimmungen der einzelnen Abtheilungen eines Bauwerks und deren zweckmäßige nothwendige Verbindung bringen oft die interessantesten Verstöße gegen die allgemeine Symmetrie mit sich. Die Sorgfalt auf Vollendung und Form der einzelnen verschiedenartigen Theile wird bei einem solchen Bauwerke umso picanter hervortreten» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 14). Vor allem: «Symmetrie darf nicht leer werden. . . . Die Symmetrie aufgehoben durch einen recht bedeutenden und zugleich schönen Gegenstand hat oft etwas höchst reizendes. Man giebt gern die gemeine Ordnung auf, wenn man etwas recht Wichtiges und Genußreiches dafür erhält. Die genialsten Werke sind oft in diesem Sinne entstanden, dagegen der Pedant, der trockene Systematicus um eine gewöhnliche Ordnung in allen Theilen durchzuführen, zu einem höheren Gedanken nie kommen kann oder vielmehr in der Regel von einem solchen nie verführt wird, das System auf einige Momente aufzugeben, wofür ihm die Welt der Gestriche doch nicht Dank wissen würde, wenn er die leere Einförmigkeit einmal um eines höheren Willen aufgeben wollte».

Als Reaktion auf die leere Symmetrie soll in der Anordnung der Verhältnisse nicht etwa subjektiv-willkürlich vorgegangen werden: «Dieser Ekel der Symmetrie bewirkt mit einem Mal ein Sprung von einem Extrem ins andere. Wenn die Symmetrie zu lange eine schlecht verstandene Ordnung mißbrauchte, um alles darin einzuschließen, so hat auch die Unregelmäßigkeit bald eine Unordnung gemißbraucht, um die Aussicht in einer Wüste und in einem Chaos zu verwirren».

2. Die zu befolgenden statischen Gesetze.

Im *Speziellen* sind beim Bauen die richtigen und entsprechenden *statischen* Gesetze zu befolgen. Schinkel schreibt (Hs. N., Klebeh. 4, Bl. 40): «Die architectonischen Verhältnisse beruhen auf ganz allgemeinen

b) Ein durchaus gewölbter Unterbau ist ebenfalls, aus dem oben über die Feuchtigkeit Gesagten, unter allen Umständen erforderlich . . .

d) Endlich hat alles sein Verhältnis, und man versuche an den Zeichnungen, ob bei dem langen Gebäude auch in dieser Rücksicht von der einmal calculirten Höhe des Unterbaues ohne Schaden etwas abgenommen werden könne. — Die Freitreppe wird nach dem hier Gesagten ebenfalls nothwendig, wird auch gewiß eine große Zierde des Gebäudes . . .» — «Die Größe der projectirten Säulen gegen den Lustgarten hin ist ungefähr wie die der Domsäulen. Man denke sich Säulen von der halben Höhe in einer langen Reihe an diesem mächtigen Platze. Wie würde das Gebäude dadurch an Einfachheit und Würde verlieren! Kostenersparniß wäre dabei gar nicht, denn man würde die doppelte Anzahl von Säulen gebrauchen, wo also schon an mehrerer Arbeit der geglaubte Vortheil verloren geht. — Aber kleine Halbsäulen durch zwei Geschosse fortgeführt und aus Backstein construirt, wie Herr Hofrath Hirt auch in Vorschlag bringt, werden, glaube ich, gegen eine wirkliche Säulenhalle niemals in die Waage zu legen sein. — Im Allgemeinen bemerke ich noch, daß der Platz, auf welchem das Gebäude stehen soll, als der Hauptplatz in Berlin, etwas Ausgezeichnetes verlangt, und daß man sich wohl vorzusehen habe: Nicht statt des Einfachen und Großartigen, das Dürftige hinzustellen, und diesen Hauptplatz, statt ihn zu verschönern, zu verunzieren. — Ein solcher Entwurf ist ein Ganzes, dessen Theile so genau zusammenhängen, daß darinnen nichts Wesentliches geändert werden kann, ohne aus der Gestalt eine Mißgestalt zu machen» (W. III, S. 245, 247, 248, 249, 244).

statischen Gesetzen, werden aber erst recht bedeutend durch die Beziehung und Analogie der persönlichen Existenz des Menschen zunächst oder der ihm ähnlich gebildeten und organisierten Wesen der Natur, denen immer die statischen Gesetze [und] mechanischen Gesetze zum Grunde liegen, erstens für das ruhige Bestehen des Individuums, letztens für seine Bewegung, sowohl ungehinderte, als durch Neben- und Mitgeschöpfe behinderte». Das heißt also erstens: Allem Dasein auf der Erde, auch dem Menschen liegen wissenschaftliche, spezieller: «Allgemeine statische Gesetze» zugrunde; zweitens: Diese Gesetze sind in den Bauwerken, wenn sie Architektur (Baukunst) sein sollen, nur in der Ausrichtung auf die Existenz des Menschen und ihm ähnlicher Wesen anzuwenden und zwar: Einesteils für das ruhige Bestehen des Individuums, dem Sinn und der Aufgabe des Menschen entsprechend, andernteils im Hinblick auf die gegebene Beschaffenheit der Menschen, gemäß ihrer Bewegungsmöglichkeiten. Oder anders ausgedrückt: Ein Gebäude, wenn es einmal steht, muß von den Menschen so benützt werden, wie es ist, und soll darum so errichtet sein, daß es von den Menschen in richtiger Weise benützt werden kann und im richtigen Sinne auf ihr Dasein und ihre Entwicklung einwirkt.

Wie die Räume der Gebäude im Einzelnen angeordnet und die Verhältnisse verschiedener Dacharten, oder der Türen und Fenster usw. im einzelnen geschaffen werden sollen, und welche Wirkung *einzelne* Massen-Formen und Massen-Verhältnisse auf den Menschen ausüben, wird weiter unten gezeigt. Vorher soll dargelegt werden, wie die *statischen* Gesetze gehandhabt werden müssen, um auf das den Menschen innewohnende statische Gefühl richtig zu wirken, d. h. um die *richtigen* Raum- und Massen-Verhältnisse und Raum- und Massen-Formen zu erhalten.

Zuvörderst unterscheidet Schinkel in der Architektur ganz allgemein Teile mit «ruhender» Funktion und solche, welche tragen und dadurch «handeln». Dementsprechend sind auch ihre Formen: Diejenigen der ruhenden Teile «quadratisch», die der handelnden «strebend, drückend, sich anschmiegend trennend, übergehend, schwellend, sich biegend».[1]

Hierbei müssen sich erstens die aufeinandergestellten Baumassen gegenseitig selber stützen und tragen ohne andere Hilfsmittel. Daraus erwachsen organisch die verschiedenen, nach außen sichtbaren Größen und Formen der Bauteile und ihr gegenseitiges Verhältnis. — Zweitens dürfen die äußeren Verhältnisse und Formen nach Raum und Masse nicht mit künstlichen Hilfsmitteln, z. B. nicht willkürlich mit chemisch bindenden Materialien geschaffen und so der *innere* Aufbau des Gebäudes seinem äußeren Aussehen nach nicht verschleiert werden, denn wie bereits dargelegt, müssen die äußeren Verhältnisse den inneren entsprechen und um-

[1] «In der Architectur sind die Theile, welche den Charakter eines bestehenden ruhenden, beständigen Seins tragen, von denen zu unterscheiden, welche handelnd dastehen: erstere sind quadratisch, die andern sind strebend, drückend, sich anschmiegend, trennend, übergehend, schwellend, sich biegend; — für die Verzierung und die Gefäße zeigt sich hier die sehr bewegliche und lebendige Spirallinie, die sich entfaltende Form, die aufnehmende Form, die sich zusammenziehende und auftauchende Form» (W. III, S. 370).

gekehrt. (Hs. N., Klebeh. 4, Bl. 25): «Um das Statische ganz klar aus der Steinconstruction heraustreten zu lassen, ist es nothwendig, sich streng an den Begriff des Bauens, des Zusammen- und Aufeinanderstellens der Massen zu halten, wodurch ihnen diejenigen Größen erwachsen, welche geeignet sind, sie gegenseitig zu halten, unterstützen und tragen ohne andere Hülfsmittel. Bei einer Theorie der Architectur auf diesem Wege nun Raum- und Massenverhältnisse und Raum- und Massenformen abzuleiten, wird daher jedes chemisch bindende Material außer Acht gelassen werden müssen, weil diese Kräfte nicht unmittelbar in der Anschauung des Kunstwerks dem Verhältnis nach aufgefaßt werden können und deshalb für die schöne Kunst, die nur Anschauliches formt, nicht geeignet sind». Und zwar ist dies deswegen der Fall, wie Schinkel in einem anderen Zitat noch ergänzend und eingehender darlegt, «weil das vollkommene Zusammenkleben der einzelnen Stücke, woraus am Ende ein einziges Stück entsteht, alle Wirksamkeit statischer Gesetze aufhebt und den Begriff von Bauwerk zerstört wird. Sind alle sichtbaren Constructionen von Gemäuer so angeordnet, daß sie ohne Mörtel Halt und Festigkeit zu geben im Stande sind, so werden sie die Dauer noch in höherem Grade und für ungewöhnliche, außerordentliche Unfälle mit dem Mörtel besitzen, das Werk wird aber der ästhetischen Empfindung des Beschauers seinen inneren Character frei auf den ersten Blick entgegenbringen» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 17/18). — Chemisch bindendes Material, wie Mörtel, darf also nur auf ganz bestimmte Art und zu ganz bestimmtem Zweck verwendet werden. Hierzu schreibt Schinkel noch: «Es bleibt der Wissenschaft überlassen, diese Kräfte zu ermitteln und zu bestimmen. Sie können dann sehr wohl in den Praticen der Baukunst Anwendung finden, müssen aber da nicht äußerlich characterisirt hervortreten wollen, sondern man wird trachten müssen, ihnen Form und Verhältnis aus der reinen Statik der nur *mechanisch* zusammen verbundenen Massen zu geben, aus dieser Region werden sie also ihre Formen entlehnen» (Hs. N., Mappe IV, Bl. 25). Daraus ergibt sich auch: Das Ornament, die bloße Verzierung darf dem *Scheine* nach nie statische Funktionen ausüben, sondern soll sich der Statik eines Gebäudes nur anpassen oder sich nur aus ihr zu bestimmten Formen entwickeln, entsprechend den früheren Ausführungen in den Kapiteln «Kunst als das wesentliche Element der menschlichen Entwicklungsgeschichte» und «Ursachen der verschiedenen Kunstepochen», daß künstlerische Formen nicht willkürlich, nur zu dekorativen Zwecken gehandhabt werden sollen (vgl. auch das Kapitel «Architektur und Verzierung»).

Allein in der *Steinkonstruktion* kann wahre Baukunst geschaffen werden und zwar aus folgenden Gründen und in folgenden Modifikationen (Hs. N., Klebeheft 4, Bl. 25): «Steinconstruction als Grund und Boden der Architectur als einer schönen Kunst, weil darinnen alles, was Verhältnis ist, klarer und einfacher heraustritt und jedes angeborene Gefühl für Statik darinnen am meisten Befriedigung finden kann, unmittelbar bei der Anschauung erreicht wird entweder: von — der Oeconomie, das ist von dem Nichtzuviel und Nichtzuwenig der in dem Bauwerk vorkommenden

Massen, woraus ein eigenes Schöne entsteht — oder von dem etwas zu viel, woraus das Schwere — oder dem etwas zu wenig, wodurch das Leichte entsteht. Letztere beide gehörig motiviert und nicht übertrieben, können gleichfalls eigenthümlich Schönes erzeugen.»

Gegen das dem Menschen innewohnende statische Gefühl handelt man, wenn man z. B. auf dünne Stützen zu große Massen legt (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 36): «Was für Mahlerei paßt, das paßt nicht für Sculptur und Architectur. Man kann höhere Menschengestalten auf dünnen Zweigen spielen lassen, denn man kann sie (der Fabel gemäß) selbst in der freien Luft schweben lassen, aber auf einem dünnen Stengel kann ich keine Last in der Baukunst legen und ihn als Säule wirken lassen, dies wird unwürdig. Mittelmaß und dessen Bestimmung ist nothwendig.»

3. Anordnung der Räume und der einzelnen Teile.

Hinsichtlich der Anordnung der Räume und der einzelnen Teile hatte Schinkel vor, «die sämtlichen Fehler der römischen und später italienischen Architektur aufzuführen, daneben die guten Anordnungen an deren Stelle aufzustellen» (Hs. N., Klebeh. 4, Bl. 50). Die vorhandenen Darlegungen Schinkels zu diesem Thema seien im folgenden wiedergegeben:

Bei «Anordnung der Räume» — «für Wölbung — für Balkendecke — ohne Unterstützungen» sei «zuvörderst zu bemerken:

Beleuchtung als etwas Wesentliches im Innern.
Beleuchtung wird nur gut angebracht,
wenn das Licht von einer Seite des Gebäudes bis zum Erdboden der anderen Seite so einfällt, daß der Winkel sich 45 Graden nähert.
NB. 10 Grad mehr oder weniger thut hier nichts zur Sache.
Wenn das Licht von 2 Seiten einfallend bis zur Mitte des Fußbodens diese Winkel hat.
NB. Hier thun 20 Grad mehr oder weniger nichts

Hieraus wird klar, daß selten eine Seitenbeleuchtung von einem sogenannten Mittelschiff, z. B. einer Kirche, oberhalb durch Fenster über den Säulen viel wirken kann.

1. trifft das Licht der vortheilhaftesten Winkel immer nur einen Teil der Seitenwand gegenüber und wirkt für den übrigen Raum nur als Reflex,
2. erreicht es selten den Fußboden, weil die Verkürzung der Fensterhöhe durch die Mauerstärke gedeckt wird.
3. Der Aufbau muß deshalb unverhältnismäßig hoch werden, wenn Wirkung da seyn soll, und doch ist dann die Dicke des Glasmaterials auch trübend, welches vom Lichte durch eine bedeutende Höhe geschnitten wird, man würde wenigstens darauf sehen müssen,

sehr hohe Scheiben zu machen, damit nicht die Sprossen (?)[1] selbst das Licht zudecken. Auch bei Laternen auf Kuppeln, das Licht fällt selten bis auf den Boden.
Gebrauchsfähig können dergleichen Einrichtungen hin und wieder seyn, z. B. bei überdeckten Höfen im nördlichen Klima, aber schön in der Form nicht. Es wird da wegfallen müssen, wo die ganze Form als schön heraustritt. —
Hieraus ist wahrscheinlich die extravagante Einrichtung an einigen Cathedralen, z. B. zu Cöln, entstanden, das Mittelschiff doppelt so hoch als die Seitenschiffe zu machen.»

Für die Verwendung von Kuppeln gibt Schinkel folgende Angaben (Klebeheft 4, Bl. 44): «Nur bei baptisterienartigen Gebäuden ist die hohe Kuppel zu rechtfertigen, protestantische Kirchenform; bei Quadrat-Profilen die Halbkugel, bei langen Gebäuden die flache Kuppel. Kuppel mit Tambur auf viereckigem Gebäude darf nie vorkommen, weil die vier Unterstützungsbogen zu viel zu tragen haben. Nur die unvollständige Kuppel hat hier Anwendung und zwar eine bessere als dessen Gewölbe.» (Blatt 45): «Die hohe Kuppel verlangt eine Basis A, eine Krönung B, welche letztere wieder Basis C und Krönung D haben muß, dann erst das Gebäude F.» (S. Fig. 1.)

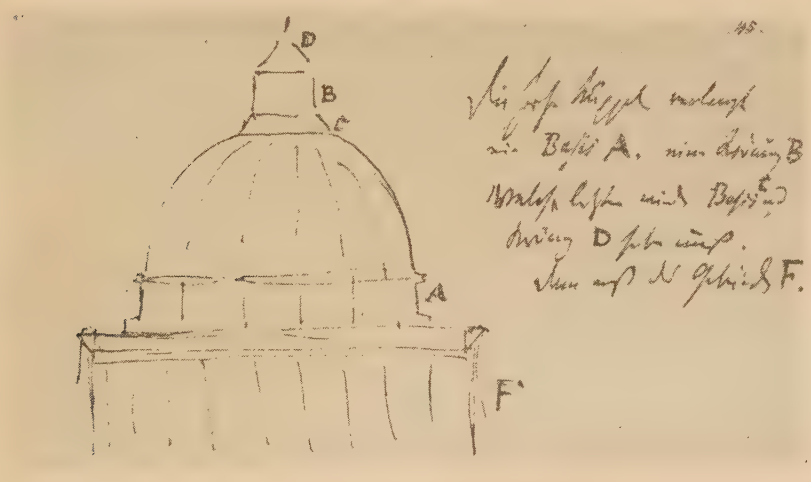


Fig. 1.

Ferner führt Schinkel zur Verwendung von Peristylen an runden Gebäuden folgendes aus (Klebeheft 4, Blatt 44): «Runde Gebäude dürfen keinen Ausbau, Peristyle etc. haben, weil die Form in sich abgeschlossen ist und falsche Winkel entstehen. Amphitheater der Alten als Muster

[1] Unleserliches Wort im Manuskript Schinkels.

(Pantheon nicht). Nur in kleinerer Dimension ist es manchmal möglich.» Schinkel fügt noch hinzu: «Im Rund-Gebäude dürfen keine großen Maueröffnungen seyn, weder gewölbt noch scheitrecht. Wo diese stattfinden sollen, muß man regelmäßige Vielecke verwenden». (Blatt 27): «NB. Jede gerade Oeffnung in runden Gebäuden ist im Verhältnis der Curve des Gebäudes nur gering zu machen, weil sonst ein unangenehmer Ausschnitt entsteht. Deshalb sind die Oeffnungen bei runden Gebäuden am zweckmäßigsten in der Mitte einer Kuppel anzubringen, deshalb müssen runde Tempel engsäulig seyn. Das Maximum Wandöffnung im runden Gebäude würde $^1/_{10}$ des Umfangs seyn».

«Ueber die *Dachungen* und deren Verhältnisse zum Gebäude» sagt Schinkel (Klebeheft 4, Blatt 48): «Die Architectur der Dächer fängt an, wenn das Verhältnis derselben gegen die Mauer-Massen der Gebäude bedeutend und überwiegend wird.

Jedoch hatten die Alten bei ihren flachen Dächern über dorischen Tempeln bereits große Ornamente und Architectur der Dächer.» Weiter sei (Blatt 46) «die Frage zu erörtern: ob die Dachung unter allen Verhältnissen nothwendig characterisiert werden müssen? oder wo? und wo nicht? — Bei Bauten, wo Säulen die Hauptmasse unterstützen eher als bei Gewölben. Bei Bauten, wo die oblonge Form dem Verhältnisse des Dachs hinderlich und nicht günstig ist und ein Frontispice von schöner Form eintreten kann. Bei Quadraträumen würde es eher auf Thürmen als auf breiten niedrigen Gebäuden zu characterisieren seyn». Hierzu stellt sich Schinkel noch folgende Frage (Blatt 47): «Ueberhaupt dürfte es bei der Frage nur darauf ankommen, ob für die ästhetische Wirkung dabei gewonnen wird oder nicht? oder: ist die Form unter diesen und diesen Verhältnissen eines ästhetischen Eindrucks und einer schönen Form fähig. Wenn nicht, so würde es besser sein, sie durch andere wesentliche Einrichtungen zu verstecken und zurückzudrängen.»

Die «Verhältnisse der *Fenster* und *Thüren*», schreibt Schinkel, «scheinen von den Thüren ausgegangen zu seyn (da die Alten in den Wohnhäusern nicht viel Fenster hatten). Das geringste Maß einer Thüre, wo ein Mensch mit Gemächlichkeit hindurchgehen soll, ohne bei den Gangbewegungen und wenn etwas getragen wird, anzustoßen, ist drei Fuß Breite, sechs Fuß Höhe, also das Verhältnis von 1 : 2. — Dies wird immer das Mittel-Verhältnis bleiben, welches man deshalb, da es so viel analoges Bezügliches auf die Menschengestalt hat, auch im Großen anwenden muß.

In den Hauptetagen werden auch die Fenster eine solche Form erhalten müssen, indem man sie da als Thüren betrachtet hat und mit Balkonen versehen, wie man in warmen Climaten sieht.

Außerdem erfordert die Zimmerhöhe des Hauptgeschosses eine hoch hinaufreichende Fensteröffnung, und da deren Breite wegen der Practicabilität der Fensterflügel nicht über 5—6 Fuß breit seyn kann, so wird zu diesen Proportionen die doppelte Höhe nöthig werden.

Die Entschiedenheit in den Verhältnissen bei Gebäuden ist für den Hauptcharacter höchst vorteilhaft. Darum ist nebenstehendes Verhältnis

für ein mehr Etagen hohes Wohnhaus allemal das vorteilhafteste.[1] Man erkennt darin ein Hauptgeschoß, welches gehörig aus Feuchtigkeit und erstem Angriff weggehoben auf einem Unterbau ruht und dann noch für kleine häußliche Bedürfnisse ein geringes Geschoß über sich hat.

Die Fenster des Unterbaus und des obersten Geschosses sind in solchem Fall in Halbhöhe zu nehmen. Sie deuten dadurch erstens die geringere Höhe dieses Geschosses an, außerdem ist die Brüstungswand an den untern Fenstern ein Sicherungs-Mittel gegen Einbruch, . . . oberhalb ist die Brüstungshöhe ein Verwahrungsmittel gegen Hinabstürzen und Schwindel.

In diesem Fall wird das Balkonband oberhalb so liegen müssen, daß die Brüstungshöhe entsteht, in der Mitte, aber unmittelbar unter den Fenstern.»

4. Architektur der Bogenstellungen.

«Die «Architectur der Bogenstellungen a) auf Säulen, b) auf Pfeilern» hat Schinkel besonders beschäftigt. Sie darf «N.B. niemals nach 3 Dimensionen, sondern nur nach 2 oder 4» stattfinden. Die Bogenstellungen gewähren «Vortheile größerer Durchsichten bei unterstützten Decken in den breiten Räumen, deshalb sehr anwendbar. Statt 3 Durchmesser Intercolumnium als Maximum für den geraden Architrav kann mit dem Bogen das Doppelte 6 Durchmesser angenommen werden (Bruneleski) — alsdann behält die Archivolte noch ihr Verhältniß zur Spannung. —

Da die Archivolte ½ oben Durchmesser seyn muß, so ist sie in diesem

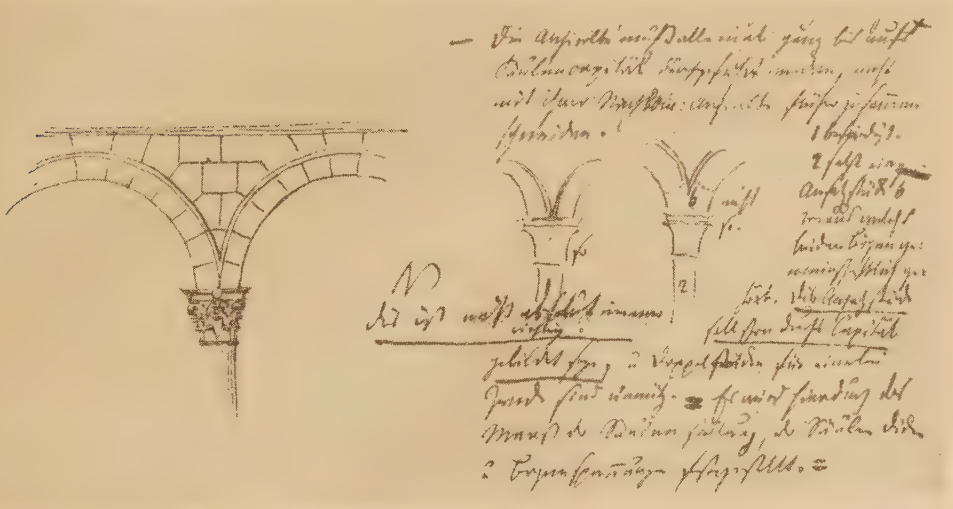


Fig. 2.

[1] Auf die Wiedergabe der kleinen Skizze wurde verzichtet, weil aus der folgenden Beschreibung klar hervorgeht, was Schinkel meint.

Falle $^1/_{12}$ der Spannung des Bogens, womit die Naissance des Bogens dem untern Säulendurchschnitte gleichgemacht werden kann.

Die Archivolte muß allemal ganz bis aufs Säulencapitäl durchgeführt werden, nicht mit ihrer Nachbar-Archivolte früher zusammenschneiden.» Das erste «befriedigt». Das zweite «setzt ein Ansatzstück b voraus, welches beiden Bögen gemeinschaftlich gehört. *Dies Ansatzstück soll schon durchs Capitäl gebildet seyn,* und Doppelstücke für einerlei Zweck sind unnütz. Es wird hiedurch das Maaß der Säulenstellung, die Säulendicke und Bogenspannungen festgestellt. *(N.B. dies ist nicht absolut immer richtig.)* (S. Fig. 2.)

In runden Mauern dürfen keine Bogen angebracht werden — oder — die Bögen müssen im Vergleich der Mauer-Curve sehr klein seyn, so, daß ihre Spannung als in einer graden Linie fallend erscheint. Denn die Gewölblinie verzieht sich sehr häßlich, der Bogen hat kein rechtes Wiederlager und drückt nach den Richtungen a b a c in die Luft. (Fig. 3).

Fig. 3.

Auch bei graden Architraven kann das runde nur dann stattfinden. wenn die Curve sehr klein ist, weil immer sonst ein Bogenstück überhängt.»

Zur «Verbindung von Bogenconstructionen und Säulenstellungen mit geradem Architrav» schreibt Schinkel: «Der Bogen allemal colossal in dieser Verbindung: die Spannung weit über die des geraden Architravs hinausgehend. Character der Kühnheit muß hier die unterbrochene Harmonie gut machen» (Klebeh. 4, Bl. 27). — Ferner schreibt er (Klebeheft IV a, Bl. 42): «Ein Frontispic über runden Bögen thut selten gut. vielleicht darum, weil zu viel Unruhe in den Linien ist. Horizontale Bedeckungen gleichen die Unruhe besser aus, welche durch die Bogenlinie entsteht.

Schinkel stellt dann folgende «Hauptregeln bei Bogenstellungen als Maueröffnungen oder Raum-Bedeckungen» auf:

«1. Da jede Bogenstellung ein Abgeschlossenes, in sich Vollendetes ist. so ist die erste und ursprüngliche Form ihrer Zusammenstellung die, daß eine Bogenstellung mit ihren vollständigen Wiederlagern neben die andere gestellt wird.
2. Wenn gleiche Bogenstellungen da sind, können die mittleren zusammengezogen werden, wenn überhaupt die Wiederlager hart genug sind, zwei Gewölbsteine zu tragen. Dann sind die Ecken des Baues besonders stark durch Wiederlager zu sichern.

3. Bei ungleichen Bogenstellungen können dergleichen Zusammenziehungen nie angebracht werden, weil immer ungleiche statische Wirkung, ungleiche Spannungen auf einem Punkte entsteht. Es muß also hier jedem Bogenbau sein volles Recht widerfahren, er muß ohne seinen Nachbarn vollkommen haltbar bleiben.
NB. Was übrigens aus der Verbindung und gegenseitigen Unterstützung nebeneinandergestellter, in sich vollendeter einzelner Constructionen für Vortheile für die Bauöconomie (Massenersparung) gezogen werden kann, bleibt ein anderer Gegenstand der Reflection . . .

Das Schwierigste scheint die Ausmittlung der Gewölbe-Stärke und die Stärke der Wiederlager nach anschaulich statischen und ästhetischen Prinzipien.

Die mathematischen Theorien helfen hierzu nicht vollkommen, denn was die Wissenschaft herausbringt, wird nicht immer der unmittelbaren Anschauung einleuchten, ohne vorhergegangene Reihe von Begriffen, und übrigens sind die Theorien der Gewölbe noch sehr schwankend und einfältig.

Gewölbe im eigentlichsten Sinne sind nur in Stein möglich. Die Masse im Steinbau hat bei den alten Säulenordnungen gewissermaßen das Minimum erreicht, die anschaulich wird, welches *immer* die Hauptsache bleibt; und zugleich frei und schön, durch die Kunst bis auf diesen Grad hinaus der Masse Meister zu werden. Ein weiteres Hinausgehen in Nichtachtung der Masse giebt Styllosigkeit und auch in einem consequenten Princip durchgeführt immer etwas Ueberspanntes, Fieberhaftes, löst sich aus den Gesetzen los, verliert die schöne Haltung. — Nimmt man also die Theile des Säulenbaues in seiner höchsten Vollendung als letztes Maaß für Haltbarkeit der Steinmassen, weil seine anschauliche Statik durch eine lange Practik in einem höchst gebildeten Volk sich nach und nach auf die feinste Weise gespaltet und ausgebildet hat, so erhalten die hier entstandenen Verhältnisse etwas Positivfestes und geben für die anschauliche Statik den ersten Anknüpfungspunkt, warum sich auch eine Beziehung auf Gewölbeconstruction bequem ergeben wird, indem man folgende Reflection machen kann.

Der Architrav ist der Haupttheil, welcher das Maaß der Verhältnisse (der Spannungen) bestimmt, weil seine Kraft nur bis auf ein gewisses Maß ausreicht. Das Intercolumnium von 3 Durchmessern ist wie das Maximum im wagerechten Steinbau der Antike. Ist man also im Falle, weitere Säulenstellung massiv zu überdecken, so wird zu dem künstlichen Mittel der Ueberwölbung geschritten werden müssen. Es ist aber natürlich hierzu das *größtmögliche* oder proportionierte Material auszusuchen, welches ein gleicher Steinbruch, aus dem man sonst das Material für wagerechte Construction gezogen, hergegeben hätte. Dieses Material in seinem Stück muß nun mit Hülfe des Steinschnittes das Doppelte leisten, wäre es nicht das Doppelte oder ein dem Doppelten sehr nahes Verhältnis, so würde der Vortheil nicht bedeutend genug seyn, den man erreicht gegen

den, welchen man durch die einfache wagrechte Bedeckung in aller Beziehung erzielt. Das Intercolumnium müßte also bei der Bogenstellung 6 Durchmesser oder dieses Verhältnis annähernd seyn, und deshalb könnte man annehmen als Minimum 5 Durchmesser, um entschieden und gleich beim ersten Eindruck das Freiere und Kühnere des Bogenbaus gegen den Bau mit wagrechter Ueberdeckung herauszusehen.

Dies festgestellt, daß mit einer Gewölbesteinhöhe, die der Höhe des geraden Architrav in der jonischen Ordnung alter griechischer Monumente gleich ist, um das Doppelte der Ueberdeckungsweite zu bewirken, so wäre die Gewölbsteinhöhe oder Archivolte ca. $^4/_5$ oberer Durchmesser der Säule bis 1 oberer Durchmesser.

Die doppelt so weite Spannung als bei wagrechtem Bau läßt für die Ecksicherung wenigstens eine doppelt so starke Masse als die Säule selbst wünschen, deshalb wird man sicher gehen, dem Eckpfeiler die Breite von zwei mal Säulendurchmesser zu geben. — Auf diese Weise würde für den Bau der Gewölbe auf Säulen ein Hauptverhältnis der Theile gefunden, wobei noch zu bemerken ist, daß wenn Säulen bei Bogenstellungen in Anwendung kommen, in Bezug der größeren Wirkung der Bogen gegen Architrave die Säule von der stärkeren Proportion genommen werden kann.

Also: Die Säule von 7—8½ Durchmesser Höhe.
Das Intercolumnium 5—6 Durchmesser.
Die Höhe der Archivolte $^4/_5$—1 oberer Durchmesser.
Die Verjüngung der Säule $^1/_7$—$^1/_8$, damit die Linie nicht zu sehr von der verticalen abweicht, weil dies mit der Bogenlinie unangenehm contrastieren würde, die ein senkrechtes Aufsetzen anzeigt.»

5. Die Wirkung einzelner architektonischer Verhältnisse auf den Menschen.

Als Abschluß dieses Abschnittes «Raumverteilung und Plan in der Architektur» sollen die anschaulichen Ausführungen Schinkels hinsichtlich der Wirkung einzelner architektonischer Verhältnisse auf den Menschen wiedergegeben werden.

Allgemein unterscheidet Schinkel ruhig wirkende und unruhig wirkende Architektur, wobei aber nur die ruhige für die eigentliche Baukunst in Frage kommt (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 27): «Die Baukunst fordert vor allem Ruhe; das ruhigste ist der Bau der Säule und Architrav. — Der Halbkreisbogen bringt schon Bewegung hinein, führt aber zur Ruhe zurück. — Der Spitzbogen behält, weil er die streitenden Kräfte sichtbar macht und aus unvollendeten Elementen besteht, völlige Unruhe. — Der Spitzbogen kann etwas Gebrauchsfähiges haben, aber deshalb ist er noch nicht schön.»[1] «Nur die Construction aus einfachen Zirkelständen kann schön

[1] Ueber den Spitzbogen, bzw. speziell die Gotik wird in Kapitel «Architektur in ihrer historischen Entwicklung» näher gehandelt (vgl. aber die bereits angeführten Aussprüche Schinkels über die Gotik im Kapitel «Die beiden wichtigsten antikünstlerischen Tendenzen etc.»).

Fig. 4 (Abbildungen A—K).

werden (der zusammengesetzte Bogen deshalb nicht — manchmal die Elypse, wenngleich im kleinen, wenn sie als fein gedachtes Ornament vorkommt und keinen Begriff von Bau-Construction bei sich führt. — In Gemmen, wo die Form des ursprünglichen kostbaren Steins keine Verminderung der Größe, wodurch eine beste Form gewonnen wird, zuläßt)» (Klebeheft 4, Bl. 27).

«Cirkel, Quadrat, Oblongum 1 : 2, 2 : 3, 1 : 3 sind die verständlichsten Formen, welche das Auge auch in ihren perspectivischen Verschiebungen am schnellsten herausfühlt.

Der Spitzewinkel eines Dreiecks wird bei der Verschiebung schwierig zu beurtheilen, selbst in geometrischem Aufriß gehört größere Uebung zu seiner Abschätzung, und diese Abschätzung ist etwas sehr relatives, etwas . . . von dem Gegenstande, wo die Form angebracht ist, Abziehendes, Zerstreuendes, Störendes.

Bei Verbindung von Bogenstellungen und Säulenordnung kommen die Dreieckswinkel und noch dazu die der sphärischen Dreiecke vor, und dies mag nach obiggesagtem den Hauptgrund des Gefühls von nicht ganz reinem Styl bei diesen Anordnungen ausmachen.

Da nun aber für den Eindruck des Ganzen eines Bauwerks, ebensowenig der Mangel an *verticalen* heraustretenden Linien als an *horizontalen* gefühlt werden muß, wenn die Wirkung nicht unruhig werden soll, so muß man, um dieser Anordnung mehr Freiheit zu geben und dieselbe dem reinen Styl nahezubringen, immer nur eine der daran befindlichen Formen, die runde oder die verticale durch Relief mehr und über die andere dominieren lassen, damit die entstehenden Dreiecke in ihrer Wirkung gemildert werden. Man wird die Verticalen ahnden und durch sie in der von ihnen verlangten Wirkung befriedigt seyn, sie werden aber die Harmonie und die Einfachheit der Linien und Formen nicht stören.» (Klebeh. 4, Bl. 41.)

Es folgen jetzt die *speziellen* Ausführungen über die Wirkungen architektonischer Formen. Allerdings sind nur äußere Ordnungen berücksichtigt (siehe Fig. 4). Schinkel schreibt (Hs. N., Klebeh. 4, Bl. 40): «Statt weitläufige philosophische Begründung soll hier das reine Gefühl bei unmittelbarer Anschauung in Anspruch genommen werden, um Resultate zu erhalten.

Z. B.: «Wer wird bei Fig. A nicht von der durch die Verhältnisse herbeigeführten Sicherheit überzeugt seyn, indem er sieht, wie bei den Oeffnungen des Gebäudes die Mauer gemächlich durch die Stücke der Pfeiler zwischen denselben gesichert wird, wie über und unter den Oeffnungen volle Masse zum Zusammenhalten vorhanden ist etc.

Wer wird bei Fig. B nicht das Gefühl des Gewagten haben, indem den kleinen Pfeilerchen durch Ueberwölbung und der großen Raummasse, die darauf liegt, viel zugemuthet ist, und diese Construction unmöglich seyn würde, wäre nicht die große Mauermasse zur Seite der Oeffnungen vorhanden.

Wer fühlt nicht, daß Fig. C den Charakter der Leichtigkeit hat, indem die leeren Räume oder Oeffnungen im Verhältnis der Masse sehr

bedeutend und überwiegend sind, die Masse der Gebälke und Wölbungen aber, gleichmäßig auf die Pfeiler vertheilt, zu diesen im Verhältnis nicht schwer dasteht und das Ganze durch stärkere Eckpfeiler gesichert erscheint.

Wer hat nicht bei Fig. D den Eindruck des Kühnen, in dem gleichsam mit Geringachtung der *Schwere*-Gesetze die Masse durch die Kraft eines freilich theilweise aus der Schwere, aber künstlich erzeugten Seitendruckes, über die großen Oeffnungen hinwegspringt, diese Bewegung aber in der Form fixiert gedacht, dadurch Sicherheit und Haltung in der Form gewinnt, daß hinreichend feste Massen d da sind und gleiche Kräfte d' von entgegengesetzter Richtung wirkend den ersten entgegentreten und dadurch das Gleichgewicht herstellen.

Wer hat nicht bei Fig. E die Empfindung einer großartigen Massen-Vertheilung, in welchem nichts Drückendes gefühlt wird, wo das Räumliche der quadratischen Form E' E' E' E' um die gemächliche Halbkreisform E' E" E' erhöht etwas Hohes und Weites zugleich fühlen läßt. Wo die diesen Raum einschließenden Massen dadurch entschieden gesichert sind, daß das schwebende Stück E' E", E"' E"" an dem doppelt sichersten Stück E' E"" E^5 E^6 einen recht vollkommenen hinreichenden Widerhalt hat und eben so von der andern Hälfte des Werks.

Wer sieht in F nicht das Gebrechliche der Massen? Verhältnisse und Massen und der darin möglich werdenden mechanischen Processe, und daß eine künstliche Verankerung in F' F" nöthig wird.

Fig. G das Hohe, Leichte, was sein Bestehen dadurch findet, daß sich entgegengesetzte gleiche Kräfte einander aufheben zu ihrer Gleichheit, dadurch zur Anschauung bringen wollen, daß sie diesen Act der Aufhebung, diesen Kampf auf dem subtilsten Grund und Boden der Capitalfläche einer hohen Säule vollbringen, die dadurch keine Art von Wirkung als die der vollkommendsten Ruhe zeigt.

Fig. H die höchste Ruhe, welche durch Bau hervorgebracht wird, die einfachen Schwere-Gesetze in großen Massen wirksam.

Fig. I dasselbe, welches sich aus dem Character der Schwere hervorhebt.

Fig. K, welches den Character der Schönheit gewinnt, Ruhe, Freiheit, Verhältnis».

d) Konstruktion und Verwendung des verschiedenen Materials.

Damit ein Bauwerk auch in konstruktiver Hinsicht und in der Verarbeitung des Materials Bau*kunst* sei und seinen richtigen Zweck erfüllen könne, kommt es auf die Zweckmäßigkeit der Konstruktion an. Diese Zweckmäßigkeit enthält folgende drei Haupteigenschaften, wie im Kapitel «Nähere Bestimmung der Zweckmäßigkeit» dargelegt wurde: Bestes Material, beste Bearbeitung und Fügung des Materials; und sichtbarste Andeutung des besten Materials, der besten Bearbeitung und Fügung des Materials. Diese Forderungen führt Schinkel noch näher aus und stellt zwei Grundsätze auf: Erstens «Wahrheit in der Konstruktion», zweitens

«Wahrheit in der Verwendung des Materials» unter der primären Voraussetzung, daß die Gesetze der Statik richtig befolgt werden.

1. Wahrheit in der Konstruktion.

«Um irgend ein Anhalten in dem weiten Felde der Architectur unserer Zeit zu gewinnen, wo die Verworrenheit oder der gänzliche Mangel an Principien in Beziehung auf Styl überhand genommen und unter der unendlichen Masse des auf der Welt in verschiedenen Epochen entstandenen die Critik für die Anwendung so schwer wird, spreche ich folgenden Hauptgrundsatz aus: Architectur ist Construction. In der Architectur muß alles wahr sein, jedes Maskiren, Verstecken der Construktion ist ein Fehler. Die eigentliche Aufgabe ist hier, jeden Theil der Construction in seinem Character schön auszubilden. In dem Worte — schön — liegt die ganze Geschichte, die ganze Natur, das ganze Gefühl für Verhältnisse. Kurz alles, selbst die triviale Zweckmäßigkeit, die zu gleicher Zeit nicht fehlen darf, wenn durch sie mit höherer oder weniger hoher Einsicht ausgedeutet werden kann» (Hs. N., Klebeh. 4, Bl. 22). Ferner schreibt Schinkel hierzu (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 17/18): «Um das Bauwerk schön zu machen, ist die Annahme folgenden Grundsatzes unerläßlich:

Von der Construktion des Bauwerkes muß alles Wesentliche sichtbar bleiben.

Man schneidet sich die Gedankenreihe ab, sobald man wesentliche Theile der Construction verdeckt; das überdeckende Mittel führt so gleich auf Lüge. Ein anderer Gegenstand tritt an die Stelle der Construction, der Willkür nach Laune ist der Weg geöffnet, der Charakter der Wahrheit und Naivität am Werke ist verschwunden».

Weiter fügt Schinkel hinzu (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 17/18):

«Durch die Characteristik der sichtbaren Constructionstheile erhält das Bauwerk etwas Lebendiges. Die Theile handeln zweckmäßig gegeneinander, unterstützen sich, und wenn man ihnen ansieht, daß jeder seine Schuldigkeit thut, so entsteht eine befriedigende Empfindung, die den Begriff der Ruhe, der Festigkeit, der Sicherheit mit sich bringt. Der Producierende hat also an der Construction das nächste und sicherste Criterium für eine angemessene Haltung, Characteristik einer Architectur.»

Zur «Mauer-Construction und Construction der Mauer-Oeffnungen» führt Schinkel folgendes aus: «Um die Construction einer Mauer aus der Ferne sichtbar zu machen, können die Fugen des Materials, damit dessen Größe und Tüchtigkeit der Fügung besser hervortritt, mit starken Abfassungen gearbeitet werden. Dies ist aber nur da anwendbar, wo das Gebäude nicht in seinen Verhältnissen aufgeführt werden kann, weil die dann nöthige Feinheit der architectonischen Glieder an Gesimsen, Gürtungen, etc. keine Wirkung mehr thun können. Es wird dadurch der Character des Festen als des Schönen bezweckt.

Es giebt Vermischungen dieser beiden Gattungen, z. B. feste Schlösser, die eine Art Vertheidigung zulassen, jedoch im Innern von vornehmen

Personen bewohnt sind oder andere einzelne Pracht-Locale für öffentliche Versammlungen etc. enthalten. Hier dürften die Anordnungen des Aeußeren so getroffen werden, daß die Festigkeit den Hauptcharacter der Masse bezeichnet, in welcher die einzelnen mit dem Innern zusammenhangenden Theile aber in zierlicher Form heraustreten. Z. B. Fenster, Thüren, etc. Die Formen müssen so aneinandergepaßt werden, daß dadurch deutlich hervortritt, daß mit der Zerstörung dieser einzelnen Ziertheile durch etwaigen Angriff an diesen nicht die Hauptfestigkeit des Werks zu Grunde geht. Das Gewölbe scheint hier eine besondere Anwendung zu finden (Alle Militär-Gebäude). (Siehe Fig. 5.)

Fig. 5.

Außerdem können große Quaderconstructionen in den Unterbau und unter festen Geschossen angenommen werden, während die obern Geschosse als von geringerem Material ausgeführt und übertüncht seyn können.

Bei Vermischung großer und kleiner Quadersteine große Vorsicht. An den Ecken der Gebäude große Quadersteine im Verbande angebracht, indes besser und großartiger noch, wenn das Material für die Ecke so colossal genommen wird, daß die Künstlichkeit eines abwechselnden Verbandes nicht nöthig wird, weil da das Fugentrocknen bei so vielen Fugen immer eine böse Differenz giebt.» Klebeheft 4, Bl. 36.)

Ferner schreibt Schinkel zur Construction der *Gewölbe:* «Der Schlußstein scheint in den mehrsten Fällen eine unnütze Sache, denn er theilt das Gewölbe, welches eine consequente Fügung seyn soll, als seyen wie beim Spitzbogen zwei streitende Kräfte, die dadurch gespannt werden sollten, diese Unruhe ist zu vermeiden.

Giebt man dem Schlußstein einen besonderen sehr bedeutenden Zierrat, so dürfte er manchmal in ästhetischer Hinsicht dienen können.

Sonst zeigt er nur die Schwierigkeiten der Arbeit an, die Aufmerksamkeit wird auf das schwierige Einpassen des letzten Steins gerichtet,

und das hindert die rein ästhetische Wirkung. Beim gut gefügten Bogen ohne Schlußstein hat jeder Theil sein Recht bekommen und jeder ist gleich gut gefügt und gepaßt, die Kunst scheint hier den Grad der Vollkommenheit erreicht, den keine besonderen Anstalten und Würdigung für einzelne Theile der Construction nöthig macht. Alles ist mit gleicher Leichtigkeit und Vollendung gehandhabt, und hieraus entspringt das behagliche Gefühl.» (Klebeh. 4, Bl. 33.)

Wahrheitsgetreues Sichtbarmachen der Constructionsart ohne Verschleierung der einzelnen Teile ist also wichtige Bedingung, damit ein Gebäude schön werde und seinen rechten Zweck erfülle.

2. Wahrheit in der Verwendung des Materials.

«Den zweiten Hauptgrundsatz für stylvolle Architectur» leitet Schinkel aus folgender Betrachtung ab:

«Jede vollkommene Construction in einem bestimmten Material hat ihren ganz entschiedenen Character und würde in keinem andern Material auf die gleiche Weise vernunftgemäß ausgeführt werden können. Dieses individuelle Anschließen der einen von der andern, verbietet jede völlige Vermischung der Constructionen in verschiedenen Materialien, wobei immer die eine, der inneren Vollendung und Vollkommenheit der andern schaden, auch die Einfachheit für die Auffassung des Beschauers verloren gehen würde.

In einer stylvollen Architectur sei daher jede aus bestimmtem Material erzeugte Construction rein in sich selbst abgeschlossen und vollendet. Sie bestehe neben oder auf der andern, aber ohne sich mit dieser zu vermischen, sie bleibe selbständig in sich und trage ihren vollen Character. Die Kunst modificiere dies Werk der einen Construction so, daß die nach ihrem Material in entschiedenem anderem Character gehaltene Construction, darauf oder daran einen bequemen, vernunftgemäßen Anfangspunkt oder Anschlußpunkt gewinnt, von diesem ab aber sich ganz selbständig erzeugt, und in sich ein vollendetes Ganze zu bilden im Stande ist. — Ein Beispiel wäre hiezu vielleicht folgendes aus der Architectur der Gefäße hergenommenes: Ein *steinerner* Krug soll mit einer bronzenen Handhabe versehen werden: man arbeite an dem Körper des Gefäßes ein hervortretendes Stück a und b an jeder Seite, worin eine durchgehende Oeffnung eingebohrt wird. Dieses Stück wird im Maßstab so klein gehalten als der Stein für das Gefäß zulassen kann, hieran kann nun ein bronzener Haken mit dem Tragebogen eingehenkt werden, wobei dann das Gefäß ein in sich geschlossenes Ganze in einem Material, und eben so die Handhabe ein anderes bildet und der natürlich Anschluß besorgt ist; jeder Gegenstand: Gefäß und Handhabe jedes für sich abgeschlossen bleibt» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 22).

Ueber die Materialbeschaffenheit als solche und die dadurch bedingte Art des Aufbaus eines Gebäudes gibt Schinkel die folgenden Ausführungen: «Man denke sich einen Steinbruch, der für ein Gebäude benutzt werden soll, es zeigen sich für die Gewinnung des Materials unter allen

Umständen gewisse Beschränkungen, z. B. die Mächtigkeit des Steins läßt nur ein gewisses Maß der Größe zu, welches nicht überschritten werden darf.

Die innere Festigkeit des Materials desgleichen.

Die Bewegungsschwierigkeiten desgleichen.

Dagegen wird ein Brechen von zu kleinen Material-Stücken im Verhältnis zur Festigkeit und Mächtigkeit des Steins jedenfalls unangemessen seyn, theils als Verderben des Materials erscheinen, theils der großen Solidität der Bauconstruction entgegenseyn.

Es wird hiernach bestimmte Verhältnisse von der angemessendsten Größe des Materials aller Theile eines Bauwerks ebenso in Beziehung auf die Qualitäten des Steinbruchs als auf die der Bauconstruction geben, deren consequente Ausmittelung am Werk in die Augen springen müssen, und welche zur ästhetischen Wirkung beitragen können.

Aehnliches wird bei Materialien, die künstlich gemacht werden, zu deducieren seyn. Und es wird deshalb an einem Gebäude durch colossales Material, an anderen durch kleines eine ästhetische Wirkung erlangt werden können, sofern nur eine Consequenz des Verhältnisses gefunden wird und man nicht unnützer oder zufälliger Weise an demselben Bauwerke zu kleines und zu großes Material von gleicher Qualität antrifft, sondern sich alles durch den Zweck der Theile in seinem Verhältnis zueinander rechtfertigt.» Falsch ist, «wenn Quader an ein und derselben Wand sehr klein und sehr groß verbraucht werden, wenn ungeheure Säulen aus einem Stück über Mauern von ganz kleinen Bausteinen gestellt sind» (Klebeh. 4, Bl. 24).

In einem andern Zitat schränkt Schinkel anknüpfend an die Ausführungen über die Verwendung von künstlich bindendem Material die Einwirkung der Schwere eines Materials auf die Formgebung zwar wieder ein, um aber gleich hinterher die Bedeutung dieser Schwere auf die Konstruktion aufzuzeigen: «Aus dem Bindungs-Material ist auch noch ein anderes Mittel zur Construction und Festigkeit, etc., dessen äußerliche, also künstlerische Characteristik Schwierigkeiten hat, und welches deshalb nicht auf Begründung der Grundformen in der Architektur Ansprüche machen kann. Dies ist die Verschiedenartigkeit des Materials in Rücksicht seiner Schwere. Ein Gewölbe aus leichtem Material verlangt weit geringere Wiederlager als eins mit schwererem Material, aber wenn beide Gewölbe-Bauten nebeneinander stehen, wer kann es dann dem einen ansehen, daß es leichter oder schwerer ist. Eine Gleichförmigkeit des Materials muß im Allgemeinen deshalb immer angenommen werden, wenn von Begründung äußerer Verhältnisse, die sich beim Ueberblick sogleich als statisch sicher abgewogen aussprechen sollen, die Rede ist. Das Leichtere der Schwere läßt sich in einer Art Constructionsgemisch ausdrücken, daß die Masse an sich schwächer angenommen wird, dies wird theilweise durch Aushöhlungen, Lücken, usw. bewirkt, es ist hier nur an das steinerne Balkenwerk der griechischen Decken in Tempelvorhallen und Propyläen zu erinnern, an das Cassettenwerk in Wölbungen aller Art bei den Römern, selbst an die

hinteren Gradbögen tief zurückspringender fein eingewölbter Kappen der Mittel-Alter Gewölbe in Kreuz- und Sterngewölben. Endlich an die durchbrochenen eisernen Brückenbögen der neuesten Zeit.» (Klebeh. 4, Blatt 26).

Schinkel ergänzt diese Ausführungen mit einem weiteren Grundsatz, den er wieder mit Beispielen veranschaulicht (siehe Fig. 6). Er schreibt (Klebeh. 3, Bl. 22):

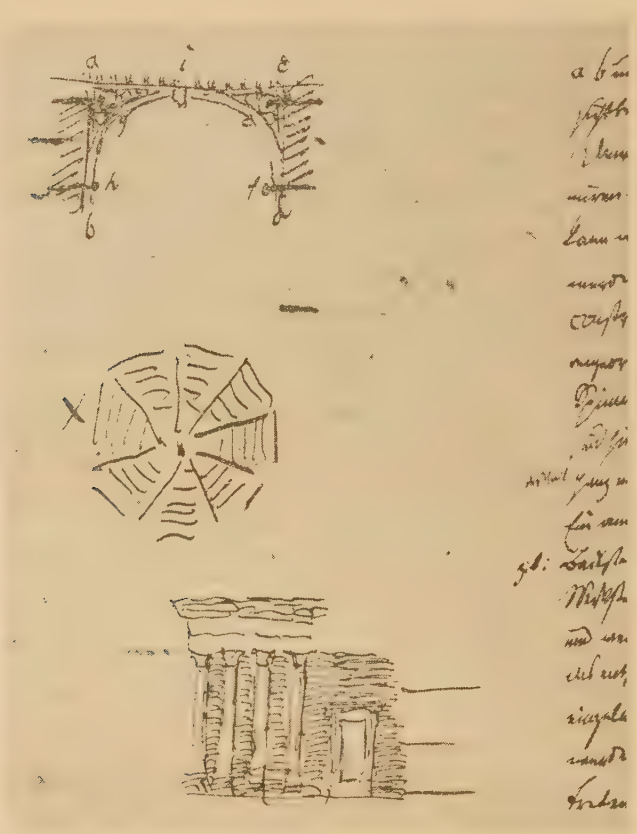


Fig. 6.

«Ein anderer Grundsatz würde folgender sein: Kein Gegenstand, der die Eigenschaft besitzt, fest zu sein und geformt und nach Zwecken umgebildet werden zu können, darf aus der Architectur verwiesen werden, weil alle Vortheile, Constructionen zu erzeugen, genützt werden müssen, der Architectur daraus Vielfältigkeit in der Anwendung erwächst und nach den oben erwähnten Grundsätzen, immer Styl erzeugt werden kann. Nur

bilde man den Gegenstand nur nach seinem Character, nicht gegen denselben. Ein Beispiel hierzu wäre:

4 rechtwinklicht an einander treffende Mauern sollen mit einer Decke überlegt werden. Das Holz reicht in seiner Tragbarkeit nicht aus, denn darüber ist ein gleicher Raum vorhanden, man wende Gußeisen an und forme dasselbe so, daß a b und c d aufrechte Theile (Säulen) bilden, die bei e f und g h durch sichtbare Bolzen in die Wand hinein reichen und daselbst festgehalten werden. Dann steigen die Bögen d f e i und b h g i in die Höhe und formiren die Unterlagen a c, worauf das Gebälk von Holz gestockt werden kann, während sie in der Mitte i untereinander fest verbunden werden. Auf diese Weise kann ein achteckiger Raum so construirt werden, daß die acht eisernen Stützen central angeordnet werden und das Holzgebälk nach Art der Fäden eines Spinnengewebes einzulegen sind. Die Constructionen jenes Materials sind hierdurch vollkommen gesondert, ihr Anschluß aber stylgemäß und deshalb ganz natürlich.

Ein anderes Beispiel zeigt sich bei Anwendung verschiedener Materialien, z. B. Backstein und Werkstein. Hier werden alle geeigneten Architecturtheile in Werkstein ausgeführt. Die Ausfüllung der Mauermassen in Backstein, und wenn die Backsteinmassen zu überwiegend werden sollen, so kann das entstehende Netz der Werksteine über der ganzen Architectur durch einzelne Horizontallagen an geeigneten Orten oder durch Gürtungen in Werkstein noch bereichert werden, um den Zusammenhang der Werksteinmassen mehr hervortreten zu lassen.» Wenn also jede Konstruktion in einem bestimmten Material diesem Material entsprechen muß, oder umgekehrt: Jedes Material seine ganz bestimmte Konstruktion erfordert, die bei Verwendung von verschiedenem Material an einem Gebäude wahrheitsgetreu je anschaulich gemacht werden muß, so ist es selbstverständlich, daß Schinkel es radikal ablehnt, daß mit dem einen Material ein anderes vorgetäuscht wird, wie etwa Steinmassen als Eisenmassen. Kunst ist Verwirklichung der Individualität des darzustellenden Gegenstands; in der Kunst soll sich nach Schinkel die göttliche Idee anschaulich realisieren als Existenz des Göttlichen im Irdischen, wie früher sehr ausführlich dargelegt wurde. Auflösung der Massen aber ist Aufgeben des Individuellen. Schinkel führt aus (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 36): «Mit geringstem Material einen Raum zu umschließen, dieser Satz hat seine höchste Wirksamkeit im Spitzbogenstyl der großen Cathedralen erreicht. — Aber es muß ästhetisch genommen ein Maaß und Ziel da seyn, um den natürlich gegebenen Character von Material nicht zu zerstören, es wird phantastisch, es wird mit verwerflichem Maaß von Schwierigkeit erkauft, wenn der Gegenstand etwas anderes vorstellen soll, als er innerlich ist, wenn man glauben machen will z. B., die Steinmasse sei Eisenmasse, oder wenn sogar jede Art von irdischer Masse verschwinden soll und irgend eine ideale ausgedacht wird, letzteres ist wegen des Mangels an Individualität schon charakterlos und man vergibt sich die besten Motive für die Kunst, wenn man das Individuelle ganz aufgiebt» (vgl. hierzu weiter unten das Kapitel «Architektur in ihrer historischen Entwicklung»).

e) Architektur und Verzierung (Architektur und bildende Kunst).

«Sobald das Verhältnis eines Constructionstheils schön gewonnen ist, läßt sich derselbe mannigfach verzieren» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 17/18)[1] schreibt Schinkel und verlangt des Genaueren: «Beste Wahl des *Orts*, beste Wahl der *Art* und beste *Bearbeitung* der Verzierung oder des Schmucks.»

Der Zweck der Verzierung oder des Schmucks besteht darin, «bei einer großen architektonischen Anlage die Construction nicht sehr zu variiren, wohl aber gleichartige Construction eines Gebäudes durch schöne Kunst gedankenreich zu machen» (Hs. N., Mappe IVa, Klebeh. 3, Bl. 19), d. h. den Menschen durch ein Bauwerk Schönheit und «sittliche Bedeutung der Formen» erleben zu lassen, «die sittliche Bildung voraussetzt» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 17/18), vor allem beim Architekten (vgl. Kap. IV dieses Abschnittes). Oder anders ausgedrückt: In der Architektur soll der Mensch durch Verzierung und Schmuck «sittliche Güthe verbunden mit sinnlicher Anmuth» erleben (Klebeh. 3, Bl. 17/18).

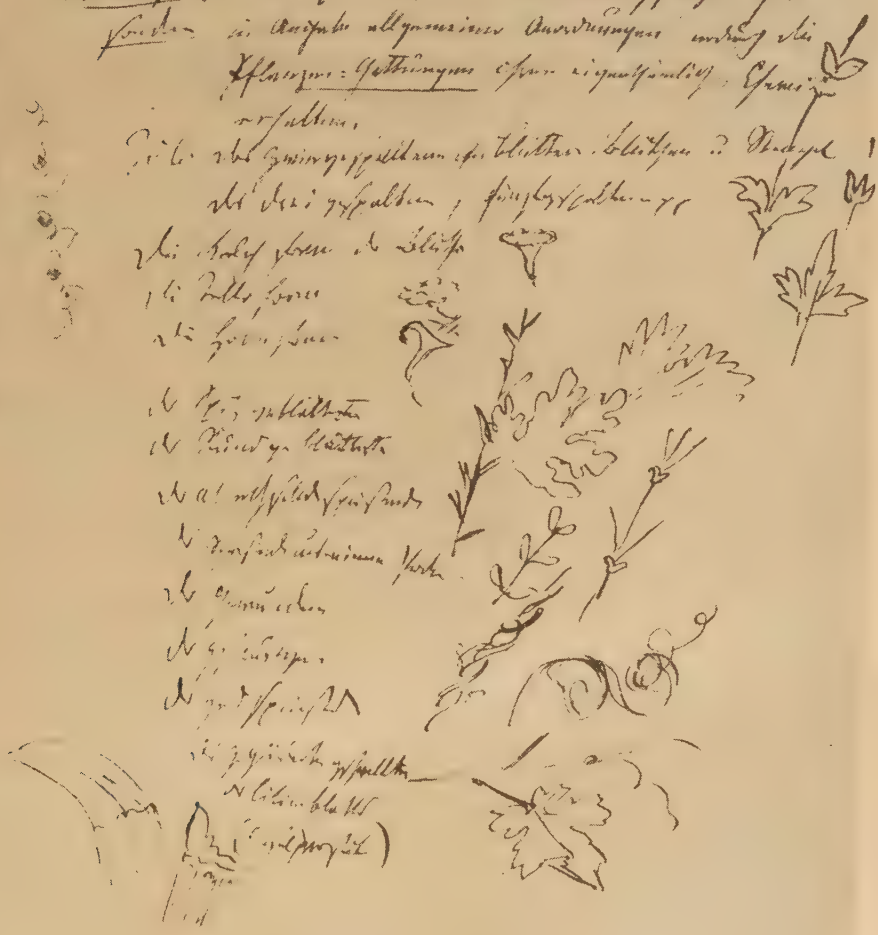
Die «Verzierung», vor allem die rein ornamentale «darf indes nur untergeordnet bleiben» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 17/18) entsprechend den Ausführungen im Kapitel «Raumverteilung und Plan in der Architektur», daß die bloße Verzierung dem Scheine nach nicht statische Funktionen ausüben oder überwuchernd sein darf.

Schinkel gibt hierzu folgende Einzelheiten, in denen er sich bei der Innendekoration auch für das gemalte Ornament einsetzt (siehe Fig. 7): «Für das Ornament muß eine Reihe von Elementen, welche aus der Natur genommen sind, aufgestellt werden, diese Elemente bestehen aber *nicht* in reinen Copien einzelner individueller Pflanzentheile, *sondern* in Angabe allgemeiner Anordnungen, wodurch die Pflanzen-*Gattungen* ihren eigenthümlichen Character erhalten.

Z. B. das Zwiegespaltene, an Blättern, Blüthen und Stengeln, das Dreigespaltene, Fünfgespaltene etc., die Kelchform der Blüthe, die Tellerform, die Hornform, das Spitzgeblätterte, das Rundgeblätterte, das abwechselnd Sprießende, das Sprießende aus einem Punkte, das Gewundene, das Geschwungene, das Gradsprießende, das gegliedert Geschwellte des Lilienblatts (Consolprofil)» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 54).

Zur «Verzierung der Gewölbe» schreibt Schinkel: «*Cassetten* können am besten Steingrößen vorstellen oder bezeichnen, und so wie die steinernen Balkendecken Steine haben, die ausgehölt sind, um die Decke zu erleichtern, so auch hier. Uebrigens auch als bloße Verzierung, um die Gewölbeform durch viele Linien zu bezeichnen (im gleichen Sinne wie die Kanäle der Säule durch Verjüngung an den Seiten die Rundung besser bezeichnen), ist dieses Ornament schon anwendbar und schön. Man kann deshalb auch abwechseln wie ein Steinverband. Bei Tonnengewölbe wie Gurte, Strebe und Binde. NB. die Cassetten dürfen nicht Hölungen und Vertiefungen seyn, sondern bloße Umfassungen, mehr in Malerei als Plastik» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 52).

[1] Vgl. das Kap. «Nähere Bestimmung der Zweckmäßigkeit».



8896

Fig. 7.

Zur «Wandverzierung» führt Schinkel aus: «Als Wandmalerei in geringen Räumen, wo die Verhältnisse des Besitzers und sonstige Localitäten große Kunstwerke nicht gestatten, sind freundliche und leichte Zierrathe anzubringen, nach Art der Pompeyanischen, Umfassungen von schön erfundener Contur, in freiem Verhältnis, und einfach schön gefärbte Wandflächen, in deren Mitte ein Hauptgegenstand von mäßiger Größe, etwas Angenehmes und besser ausgeführt darstellend als Ruhepunkt. (Das Uebrige sey nur dessen Einfassung). Dergleichen Bilder sollten von besseren Malern in Vorrath gemalt seyn und eingesetzt werden können.» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 53). Die eigentliche bildende Kunst darf aber mehr hervortreten. Wieder an Hand eines anschaulichen Beispiels zeigt Schinkel, wie seine Forderung nach organischer Verschmelzung von Verzierung und Plastik am Bauwerk praktisch angewandt werden soll. Er schreibt (Hs. N., Mappe III, Bl. 17/18):

«Erst wenn bildende Kunst in größerer Bedeutung und Schönheitsfülle eintritt, ist ein mehr vorwaltendes Verhältnis dieser erlaubt, so, daß durch sie ein großer Theil des ursprünglichen Constructionstheils verdeckt werden kann, ohne jedoch seine ursprüngliche Form ganz zu vernichten.

Ein Beispiel würde seyn: Die einfache Stütze; giebt man derselben die Verhältnisse einer Säule, so ist ein großer Theil Schönheit gewonnen, verziert man sie durch Capitäl, Schaftgesims und Canelüren, so ist eine vollständige Architektur erzeugt, giebt man ihr die Gestalt eines Menschen mit dem Capitäl der Säule, so ist ein Gegenstand der Kunst mehr hervorgebracht. — Für die letzte Verschönerung würde man aber nicht z. B. die Gestalt eines Vogels wählen können, weil darin der Character einer Stütze gar nicht mehr heraus zu finden ist, der in der aufstrebenden schlanken Menschengestalt noch immer hervortritt.»[1]

An Hand eines anderen Beispiels, der Halbsäule, legte Schinkel noch dar, wie der Architekt in bestimmten Fällen einer technisch schwierigeren Konstruktionsart den Vorzug geben soll, wenn dadurch eine künstlerisch höher stehende Schmuckform gewonnen werden kann (Hs. N., Mappe IV,

[1] Die Verschmelzung von Baukunst und schmückender Plastik zu einem harmonischen Ganzen als *Forderung* Schinkels kommt an Hand eines praktischen Bauvorhabens z. B. im Begleittext zum «Projekt des Baus einer Cathedrale auf dem Leipziger Platz zu Berlin» (1819) zum Ausdruck. Schinkel schreibt (W. III, S. 199): «Als historisches Monument enthielte es die sämtlichen Monumente der Einzelnen, welche in der allgemeinen großen Bewegung hervorleuchteten und vorzugsweise geehrt werden sollten. ... Die ältere Geschichte des Vaterlandes, durch plastische Kunst dargestellt, schlösse sich an die Gegenwart an und bereicherte das Monument mit Sinnlichkeit und Schönheit; ebenso wie alle diese kleinen Monumente keineswegs willkürlich durcheinander gestellt würden, wie es in manchem Pantheon der neuen Zeit der Fall ist, sondern einen in der Architektur festbestimmten Platz erhielten, und sich gewissermaßen aus unzähligen kleinen Monumenten als Materialien das große ganze Monument zusammenbaute, so würden auch diese leeren Plätze zur Ausfüllung für die Folgezeit schon angewiesen und fest in das Ganze verwebt werden müssen, und die Vollendung des Werks bliebe durch Jahrhunderte hindurch in lebendigem Fortgange, ohne daß von Anfang herein die Ordnung und der Eindruck des Ganzen gestört würde.»

Bl. 18): «Halbsäulen (halbvermauerte Säulen) geben eigentlich einen schlechten Verband wegen der Rundung, sie sollten eigentlich immer Pilaster seyn, jedoch giebt die Säule mehr Charakter und Ansehen. Hier dient ein höherer Zweck als der bloße Nutzen. An runden Gebäuden sehen Pilaster nicht gut, die eckige Form contrastirt zu sehr mit der runden. Säulen werden hier angemessener seyn.»[1]

Im folgenden seien noch einige spezielle Aeußerungen Schinkels zur Säule und zum Pilaster und ihrer praktischen Anwendung wiedergegeben:

«Säulen dürfen keine Wände tragen von unverhältnismäßiger Höhe. (Nur Pfeiler oder Säule, allenfalls auf den Pfeilern kleine feine Säulchen zwischen den Intercolumnien.)

Gewundene Säulen. Nur fein aus Leisten anzuwenden, wo der Säulencharacter fortfällt.

Säulenplintus nur bei äußeren Portiken. Im Innern unstatthaft. Anwendung der Säulen zu zwei als Prostylos selten und nur bei kleinen Baldachinen oder ganz kleinen Pförtchen.

Zu vier nicht zu eng gestellt und auch nur an mäßigen Gebäuden. Größere Gebäude müßten 6, 8 und 10 säulige Frontispices haben.

Zu flache Portiken taugen nicht, eher zu tief. (Hs. N., Klebeheft 4, Bl. 51).

Die Verzierung über dem Corynthischen und Jonischen Capitäl auf den Gewölbeanfängen darf im Contrast der Laub- und Schnörkel-Verzierung des Capitäls nicht wiederum ein solches seyn, sondern ist in bedeutsam Figürlichem zu halten (Hs. N., Klebeh. 4, Bl. 43).

Säulen auf Postamenten gestellt: (NB. sie müssen auf durchlaufendem Podium stehen, oder es müssen Treppen dazwischen liegen, wenn der Raum nicht erlaubt, solche vorzulagern.)

Wenn Säulenstellung und Pilaster zusammen stehen, so muß die Weite zwischen Säule und Pilaster so gestellt werden, daß oberhalb zwischen dem verjüngten Säulendurchmesser und dem etwas weniger verjüngten Pilasterdurchmesser die Weite den übrigen Weiten gleich ist oder um die Verjüngung geringer. Hiernach entstehen kleine Differenzen der Weiten zwischen den Basen.

In der Regel muß der Hauptbalken immer etwas größer oder gleich mit dem Fries genommen werden. (Jede mit seiner Krönung gleich groß. Die Krönung des Frieses macht den Anfang des Untergesimses aus.)

Schief anlaufende Architrave etwa bei Treppen sind verwerflich.

Die Treppen sind abgesondert von den Säulen anzuordnen.

Verkröpfungen der Pilaster, wo einer über den andern geklebt erscheint, taugt gar nicht.

[1] Interessant hierzu ist die Tatsache, daß Schinkel z. B. an dem Projekt des Herzoglichen Theaters für Gotha, das ihm 1836 zur Begutachtung vorgelegt wurde, die Pilaster an der Rundung der Schmalseite auf seinem Gegenprojekte in Halbsäulen umwandelte, allerdings ohne Erfolg, denn die Rundung wurde dann doch mit Pilastern ausgeführt.

Verkröpfungen der Gesimse über den Säulen ganz schlecht. Das Stück Eckpilaster a) ist zu vermeiden, bessere und festere Construction giebt ein Pfeiler mit der vollständig gearbeiteten Ecke wie b). Selbst wenn die beiden Flügel nur halbe Pilaster Breite haben sollten (Fig. 8).

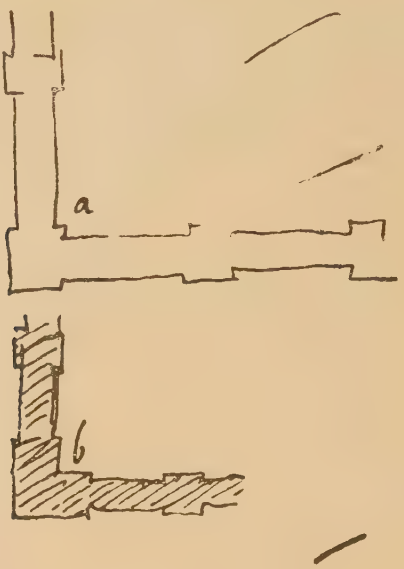


Fig. 8.

Verwerflich die Säulen auf Consolen (oder ganz leicht ein Ornament).» (Hs. N., Klebeh. 4, Bl. 51).

«Ueber das Abtheilen großer Mauer-Massen in der Architectur nicht allein durch Gürtungen (also horizontal), sondern auch durch Leisten (perpendiculär)», d. h. durch Pilaster, schreibt Schinkel folgendes:

«In antiker Baukunst thaten Pilaster oft die Dienste, dies geht indes nur in kleinen Verhältnissen des Geschoßbaues. Dieses Abtheilen ist etwas von der eigentlichen Construction Unabhängiges, es befriedigt ein höheres Bedürfnis, es entspricht einem höheren Bedürfnisse, dem Bilden räumlicher Verhältnisse, und zugleich wird dadurch Vermannigfaltigung derjenigen Gegenstände, welche durch das hohe Hauptverhältnis zu leer und wüst der Auffassung zu wenig darbiethen. Biethet dergleichen Abtheilung noch die Characteristik gewisser durch die Construction gegebener Regionen des Bauwerks dar, so ist sie um so mehr gerechtfertigt, obgleich sich auch bis auf ein gewisses Maaß und Ziel eine unabhängig davon angebrachte Theilung in vielen Fällen rechtfertigen läßt.

Gliederungen bei Mauer-Vertiefungen:

1. Einfache Absetzung in rechten Winkeln.
2. Ausfüllung der inneren Ecken durch Holkehlen,
3. durch eingesetzte Rundstäbe. NB. diese nie so groß und stark, daß sie den Säulencharacter annehmen.
4. Durch vervielfachte Gliederung Holkehle und Rundstäbe durch Plättchen getheilt. Auch Karieß und Holkehle etc.» (Hs. N., Klebeh. 4, Bl. 35).

«Pilaster an der Ecke eines Gebäudes von mehreren Geschossen bildet gleich eine Hauptforderung, hat einen reinen Umriß und Profil. Giebt Stärke der Ecke. Geschoßbau zwischen einem Hauptbau abgetheilt bleibt grandioser im Verhältnis. Kleinliches fällt weg. Läßt ein verhältnismäßiges Gesims zu, welches den Character vermehrt.» (Klebeheft 4, Bl. 15).

Ferner behandelt Schinkel noch das folgende Problem: «Beleuchtung der Frage: *Können Säulen durch mehrere Geschosse gehen?*

Das Vorurtheil dagegen gehört zu den modernen Pedanterien. Aber es ist nicht gleichgültig, unter welchen Verhältnissen die Säule durch mehrere Geschosse reichen kann.

Mehr Säulenordnungen über einander als zwei werden immer nur Decoration werden können, weil im Steinbau dies wirklich ausgeführt etwas sehr Gebrechliches entsteht.

Das Hauptgesims eines Gebäudes muß (wenn die Säulenordnungen Anwendung finden) ein Verhältnis zur ganzen Masse und Höhe des Gebäudes haben. Sind nun die Ordnungen übereinander, so wird das obere Gesims entweder zu gering für die Gesamtmasse, oder wenn es mit dieser stimmt, zu unverhältnismäßig zur oberen Ordnung. Klebeh. 4, Bl. 19).

Die Construction der Säulenetagen wie an den Amphitheatern mit Halbsäulen ist in der Regel nur Schein, weil dabei die Mauern im Ganzen zu dünn ausfallen würden. Für die Balkenlage ist gar kein Platz. Diese Wandsäulen (Pilaster) können ein weit größeres Säulen-Intercolumnium haben, weil die Füllmauern unterstützen helfen. Dies ist wichtig für die Verhältnisse bei Fenstereintheilungen mit dazwischengestellten Wandsäulen.

Construction kann also nur bei steinernem Vorbau angewendet werden, wo auch die Decken von Stein sind» (Klebeh. 4, Bl. 20).

Wenn also ein Bauwerk Baukunst sein und damit seinen jeweiligen Zweck richtig erfüllen soll, dann muß es neben den geforderten Bedingungen hinsichtlich der Raum- und Planverteilung, der Konstruktion und des Materials erstens «schön des Maßes in den Verhältnissen» sein, dann darauf fußend «schön durch Verzierung» und drittens «schön durch verschmolzene, anpassende Gedankenfülle in bildender Kunst» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 17/18).

f) Stil in der Architektur.

Auf Grund der bisherigen Ausführungen zu «Raumverteilung oder des Plans», zur «Konstruktion und Verwendung des verschiedenen Materials» und endlich zur «Verzierung und zum Schmuck durch bildende Kunst» sind nun folgende drei Schinkelsche Definitionen des Stils in der Architektur verständlich.

In der ersten Definition, die besonders interessant ist, durch die Vergleichsetzung mit der Musik, weist Schinkel vor allem auf die Beschränkung hin, die sich der Architekt auferlegen soll. Mit wenig Mitteln viel sagen zu können, daraus entsteht bei einem Gebäude Entschiedenheit des Stils und des Charakters (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 3):

«Gewisse Constructionsarten bei einem Bauwerk auszulassen, gibt Character (wie in der Musik gewisse Töne der Leiter), oder sich selbst den Standpunkt festsetzen, in welchem gewisse Weisen noch nicht gefunden waren und man mit einem beschränkteren Kreise von Constructions-Arten gewisse Aufgaben in der Architectur lösen mußte. Dies giebt allemal Entschiedenheit des Styls und Characters.

Vielerlei Constructionsarten ohne Wahl, und ohne daß die Notwendigkeit derselben sogleich einleuchtet, durcheinander an einem und demselben Werk anbringen, ist modern, styllos, characterlos.

Planmäßigkeit der Plananordnung muß mit Planmäßigkeit der Constructionsart unterstützt und verschmolzen werden.»

Mit der nächsten Definition stellt Schinkel in klarer Art einfach zwei Grundsätze auf, die mit allem bisher Dargelegten eindeutig übereinstimmen (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 2): «Styl in der Architectur wird gewonnen, wenn die Constructionen eines ganzen Bauwerks

1. auf die zweckmäßigste und schönste Art aus einem einzigen Material sichtbar characterisirt ist,
2. wenn die Construction aus mehreren Arten von Material, Stein, Holz, Eisen, Backstein, jedes auf die ihm eigenthümlichste und seiner Natur und dem Zwecke des Ganzen entsprechenden Art sichtbar characterisirt wird. Wobei noch die Schwierigkeit überwunden werden muß, im Ganzen Unruhe und bunten Wirrwarr zu vermeiden.»

Endlich folgt noch die dritte, hier anzuführende Definition, die in *einem Satze* alles Wesentliche einschließt, was in diesem Abschnitt sowohl über Raumverteilung und Plan als auch über Konstruktion und Verwendung des verschiedenen Materials dargelegt worden ist. (Hs. N., Klebeh. 4, Bl. 25):

«Styl ist in der Architectur nur zu gewinnen, wenn die Verhältnisse der Größen und die Formen der einzelnen zusammengesetzten Theile zu einander und zum Ganzen dem äußerlich sichtbar heraustretenden Stoff ganz angemessen erscheinen.»

III. Architektur in ihrer historischen Entwicklung.

a) Entstehung der Architektur.

Ueber den Ursprung der Architektur finden sich bei Schinkel zwei verschiedene Ansichten. In seiner früheren Zeit neigt er dazu, den Anfangsgrund des Bauens im physischen Bedürfnis des Menschen zu sehen, im reinen subjektiv-menschlichen Zweckbau, aus dem sich dann allmählich Bau*kunst*, Tempelarchitektur entwickelte, eine Auffassung, wie sie bereits Vitruv vertrat, und wie sie heute im großen und ganzen noch üblich ist. Später aber kommt er gerade zur gegenteiligen Ansicht, daß nämlich die Baukunst gleich «von der Idee» ausgegangen und zuerst «für die Götter» gebaut worden sei, die Baukunst also religiösen Ursprung habe, entsprechend den Ausführungen im Kapitel «Bestimmung und Bedingung der Kunst»: Wahre Kunst müsse nicht nur Religion sein, sondern sei überhaupt aus Religion entstanden.[1]

[1] Entgegen der heute allgemein vertretenen Ansicht, der Tempel, vor allem der griechische, habe sich aus dem Wohnhaus entwickelt, weist neuerdings auch Wilhelm *Pinder* darauf hin, daß die Entwicklung wohl gerade den umgekehrten Weg genommen habe. So findet Schinkel also auch moderne Zustimmung: «Die Welt, aus der die Formgestaltung in allen Kulturen, die wir überhaupt beobachten können, in erster Linie gekommen ist, ist niemals die der «Zwecke» gewesen. Die Welt, aus der die großen Baustile kommen, ist vielmehr eindeutig die sakrale. Das gilt für Aegypten, Indien, China, für jedes Naturvolk. Das gilt in allererster Linie für die Welt unserer eigenen Vorfahren, für die mittelalterliche Kultur. Es scheint problematisch für Griechenland, für das ja die Archäologen gerne sagen (oder sagten), daß der Tempel vom Hause komme. Ich würde immer dazu neigen, das Umgekehrte zu glauben: Niemals kommt der Tempel vom Hause; eher kommt das Haus vom Tempel. Das ist die Anschauung, die heute als die eines neuen Lebensgefühls auf allen Gebieten uns begegnet. Auch wenn man (um ein Beispiel zu nehmen) in einem einzelnen Falle bezweifelt, daß Pflügen als religiöse symbolische Handlung da war, ehe es eine praktische wurde, so ist doch alles, was wir über *Formentstehung* (nicht: Tätigkeitsentstehung) im Zusammenhang mit scheinbarer Zweckhaftigkeit denken, heute in dieser Richtung gefestigt; ...» (Wilhelm Pinder, «Reden aus der Zeit», Lpzg. 1934, S. 9/10). — — — Die Kunst allgemein als göttlichen Ursprungs, Kunst aus Religion und als Religion, dieses Erlebnis Schinkels ist in ähnlicher Art z. B. auch bei Goethe lebendig. Es sei zur Charakterisierung der ähnlichen Kunstanschauung Goethes und Schinkels nur folgendes Goethe-Zitat wiedergegeben: «Die Kunst hat einen idealischen Ursprung, man kann sagen, sie sei aus und mit Religion entsprungen. In den ältesten Zeiten diente die Kunst jederzeit der Religion,... Wenn die Kunst der Religion dient, genießt sie den Vorteil, daß ihr diese keine Schranken setzt, wenigstens ist solches bei der Religion der Griechen und der Katholisch-Christlichen der Fall gewesen; indessen gedenkt man hiermit nicht zu leugnen, daß jene der Kunst überhaupt noch günstiger war als diese. — Es ist ein artiges Märchen, daß der Schatten eines Liebhabers zur Erfindung der Zeichenkunst Anlaß gegeben habe [nach Plinius, d. Verf.]; allein die Neigung beschränkt das Gefühl, wenn die Religion hingegen es erweitert. Eine Kunst, die vom Portrait anfing, käme in Gefahr, niemals vorwärts zu gehen; ... — Die echte Kunst hat einen idealen Ursprung und eine ideale Richtung; sie hat ein reales Fundament, aber sie ist nicht realistisch.» («Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen», Extra-Beilage zur Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1808, Erstes Quartal; zitiert nach Kürschners «National-Litteratur», III. Band Goethes Werke, 30. Teil, Stuttgart 1895, S. 234/235.)

Die im Folgenden zuerst wiedergegebenen Aufzeichnungen scheinen auf Grund obiger Ausführungen einer früheren Zeit anzugehören, zum mindesten wohl vor die Zwanzigerjahre datiert werden zu müssen, obwohl sie sich im späteren Nachlaß vorgefunden haben. Schinkel schreibt (Hs. N., Klebeh. VI b): «*Entstehung der Baukunst.* — Bedürfnis mußte vorher gehen, auf dessen Anforderung es überhaupt erst zur Baukunst kommen konnte. — Das Bedürfnis ist unmittelbar im Menschen gegründet; es kann als erste Stufe der Entwicklung nur physisches Bedürfnis sein. — Sobald aber nur dies befriedigt ist, geht das Lebendige weiter. — Entweder finden sich neue physische Bedürfnisse oder nicht. Ist für den vorliegenden Fall das physische Bedürfnis ganz befriedigt, so tritt keine neue Anregung von dieser Seite ein. Jedoch begnügt sich das Lebendige nicht daran, das Geistige verlangt auch etwas, und zwar sogleich wie nur das Physische befriedigt ist, ist diesem die Freiheit des Ausströmens gesichert. Es bildet das Physische gewissermaßen die Fläche, aus welcher, wenn sie nur ausgebreitet worden ist, das eigentliche Leben sich verbreiten kann.»[1]

In einem bereits angeführten Zitat [2] charakterisiert Schinkel diese frühere, von ihm später aufgegebene Ansicht selber folgendermaßen (W. III, S. 374): «Sehr bald gerieth ich in den Fehler der rein radicalen Abstraction, wo ich die ganze Conception für ein bestimmtes Werk der Baukunst aus seinem nächsten trivialen Zweck allein und aus der Construction entwickelte; . . .» — Im Begleittext zu seinem «Entwurf zu einer Begräbniskapelle etc.» (1810) hat er dementsprechend später mit anderer Tinte folgenden, auch schon von A. von Wolzogen veröffentlichten Randvermerk gemacht (W. III, S. 155, Anm. 1):

«Dies ist falsch. Die wahre Baukunst ging gleich von der Idee aus, und es sind zwei Theile genau zu unterscheiden: derjenige, welcher für das praktische Bedürfniß arbeitet, und der, der unmittelbar nur die reine Idee aussprechen soll. Der erste Theil steigert sich langsam durch Jahrtausende zum Ideal; der zweite hat dasselbe unmittelbar ganz vor Augen.

[1] Diesen Notizen, daß die Baukunst im physischen Bedürfnis ihren Ursprung habe, entsprechen auch zwei Stellen im Begleittext zum «Entwurf zu einer Begräbniskapelle für Ihre Majestät die Hochselige Königin Luise von Preußen» (1810). Schinkel schreibt dort zuerst (W. III, S. 155):

«In ihrem Entstehen ging die Baukunst aus vom physischen Bedürfnis. Man verband für Zwecke physischer Bequemlichkeit das Material; es entstand das Streben nach Festigkeit und Dauer. Wie aber die Wissenschaft wuchs, und man in einem gewissen, wenn auch nur geringen Grade ihrer Meister ward, mit einiger Leichtigkeit und Freiheit in ihr bewegen konnte, so daß nun der spähende Blick nicht mehr ganz allein auf sie gerichtet werden durfte, erhob sich das erste Gefühl zur höheren Kunst, nämlich das: diese innere Festigkeit und Dauer auch absichtlich äußerlich zu charakterisiren und die diese Festigkeit bedingenden einzelnen Theile durch Verzierung noch kräftiger hervorzuheben.»

Außerdem vertritt Schinkel hier noch die Ansicht, daß *nur* die *antike* Architektur vom physischen Bedürfnis ausgegangen sei, die Gotik aber von einer «geistigen Idee», weswegen er der «Kunst des Mittelalters» hier noch den Vorzug gibt, entsprechend seiner gegenüber später damals viel positiveren Einstellung zur Gotik, worauf weiter unten noch zurückzukommen sein wird.

[2] Anm. [1], S. 73.

Die rohen Völker schon haben für die Idee gebaut, und hieher gehören die Einrichtung heiliger Orte in alten Wäldern, wo man den mächtigsten Baum wählte, das Zusammenhäufen großer Wälle für die heiligen Handlungen, das Errichten von Pyramiden und anderen Grabmälern, die blos Gefühle bezeichnen sollen.»

Ferner schreibt Schinkel eindeutig in den «Gedanken und Bemerkungen über Kunst im Allgemeinen», die auch aus der späteren Zeit stammen: «Zuerst wurde für die Götter gebaut . . .», und in den «Notizen zum architektonischen Lehrbuch»: «So gestaltete sich denn die natürliche Entwicklung des Reichs der Baukunst in allen Zeiten: aus Tempelarchitektur entnahm man Säulen, Portiken etc., aus Kirchenarchitektur des Mittelalters Fenster, Gewölbe, Pfeiler etc., um anderen Gebäuden damit ein bedeutenderes Ansehen, eine Auszeichnung, einen Charakter zu geben, und so reihte sich das Ganze an einander, und jene hohen Werke bildeten die hervorragenden Spitzen des Ganzen» (W. III, S. 371; W. III, S. 377).

b) Entwicklung der Architektur.

Die Entwicklung der Architektur ging für Schinkel von den Höhlentempeln über die Holzkonstruktion zur Steinkonstruktion, eine auch heute zum Teil noch übliche Annahme, zumal, daß sich die Steinkonstruktion aus der Holzkonstruktion entwickelt habe. Nur wendet er sich gegen eine Geschichtsschreibung wie etwa die von Hirt, die alle Formen des Steinbaus aus dem vorhergehenden Holzbau ableiten will (Hs. N., Mappe IV a, Klebeh. 4 b, Bl. 29): «Holzbau-Ableitung. Aus dem Holzbau kann nur bis auf einen gewissen Grad abgeleitet werden, was im Steinbau vorkommt, sonst fällt man ins Alberne. Hirt Dayincort. Nachdem die Constructionen nun einmal im Stein vorhanden sind, sind sie wohl critisch zu beurtheilen, ob sie vernunftgemäß sind.»

In einer Disposition für sein architektonisches Lehrbuch skizzierte Schinkel den Entwicklungsgang folgendermaßen (Hs. N., Klebeh. 4 b):

1. «Entstehung der Höhlentempel in Indien und Oberägypten durch die Versammlung roher Nationen an feierlichen Orten in der Natur zur Verehrung von Gottheiten, welche gemeinschaftliche Verehrung diese Nationen zusammenhalten sollte. Ausgezeichnete Plätze in Wäldern und Gebirgen, Höhlen etc. waren am geschicktesten hierzu, und man that dazu, sie noch mehr auszuzeichnen durch die Kunst. Hier liegt der Grund der Höhlenbaukunst, welche nur einfache Stein- und Eisenwerkzeuge ohne mechanische Vorrichtungen erforderte.
2. Nachweisung, wie das System der Höhlenbaukunst in den Ländern, wo sie entstand, einwirkt auf die nachmaligen Formen der später entstehenden constructiven Baukunst.
3. Nachweisung, wo sich dieses System vermischt mit der aus anderen Gegenden entstandenen Holzbaukunst.
4. Entstehung der Holzbaukunst und Wirkung derselben auf die anderweitige Entwicklung derjenigen Nationen, in welcher sie entstand.

a) Sie konnte selbst bei geringeren Kenntnissen in der Mechanik früher entstehen als die Steinkonstruktion in solchen Ländern, wo die Natur Wälder im Ueberfluß hervorgebracht hatte.
b) In sie tritt bei ihrem Entstehen sogleich der Verstand ein und die Phantasie wird mehr gebunden, dagegen die Höhlenbaukunst der freien Phantasie nachging, wozu die Natur schon anmuthete.
c) Einfluß dieses Unterschieds in dem Fortgang der Baukunst aller der Länder, wo die Holzbaukunst in die Steinbaukunst übertragen wurde.

5. Character dieser Steinbaukunst, welche aus der Holzbaukunst entstand: in ihr bleibt der Verstand dominierend, die Phantasie tritt bei ihr nicht sowohl in ihren Grundformen als in der Verzierung derselben ein.
   a) Hier liegt der Grund der früheren Ausbildung der Verzierung.
   b) Zugleich das Streben für die freiesten Verhältnisse dieser Construction, das sind solche, in denen das Verhältnis der Masse zur Tragbarkeit am wenigsten auffällt, für die höchste Sicherheit das Minimum der Masse verwendet wurde.
   c) Hierauf ward geleitet in der Steinconstruction durch die früheren Formen der Holzbaukunst und es durchkreuzten sich hier frei beide Systeme.
   d) Grund der Säulenordnung der Griechen.
6. Einflüsse und Folgen, wenn neben diese in sich vollendeten Systemen einer solchen Baukunst, in welcher die Grundformen durch den Verstand bestimmt waren, die Phantasie aber sich herrlich in den Verzierungen ausgebildet hatte, sich in Nationen jener früheren Baukunst der Höhlen mit einer freien Phantasie der Grundformen sich erhalten hatte und wenn beide verschiedenen Systeme durch ein Ereignis der Geschichte sich vereinigten.
7. Bei der größten Mannigfaltigkeit der Grundformen wurde für Verzierung mehr Gelegenheit dargeboten und dies Feld erhielt ebenfalls eine größere Freiheit.
8. Verschiedener Character der Verzierungen des nun entstandenen vermischten Systems und früher reinen Verstandessystems aus obigem Grunde.»

Den Ursprung sieht er also in den Höhlentempeln «in Indien und Oberägypten», das vollendetste System der Bau*kunst*, «in welcher die Grundformen durch den Verstand bestimmt waren, die Phantasie aber sich herrlich in den Verzierungen ausgebildet hatte», in Griechenland. Dort war die frühere Höhlenbaukunst demnach am wenigsten wirksam, während sie bei anderen Völkern, z. B. bei Aegyptern und Indiern, wie aus Schinkels Darstellung gefolgert werden muß, besondere Bedeutung erhielt durch die Verbindung beider Systeme: Des mehr Verstandesmäßigen und der freien Phantasie, wodurch die Verzierung, die bei den Griechen

gebundener war, freier wurde, bzw. überwuchernd, «konfus», «barock», entsprechend den Ausführungen im Kapitel «Die einzelnen Zeiten und einzelnen Völker in ihrer Beziehung zur Kunst».

Dadurch, daß die Griechen in die primär mit Hilfe des Verstandes konzipierte Grundform der Bauwerke die Phantasie auf *ihre* Weise einführten als Schönheit verleihende Verzierung, wurden sie auch Begründer der typisch europäischen Baukunst[1]. (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 22): «Europäische Baukunst gleichbedeutend mit griechischer Baukunst in ihrer Fortsetzung. Keine Maskerade — das Nothwendige der Construction schön zu gestalten, ist Grundsatz griechischer Architectur und muß Grundsatz bleiben für deren Fortsetzung.»

Innerhalb der Gesamtentwicklung von der Höhlenbaukunst über die Holzbaukunst zur Steinkonstruktion sah aber Schinkel bei den verschiedenen Völkern je verschiedene Einflüsse eine Rolle spielen, abgesehen davon, daß speziell «die Entstehung der Cultur Europens», «von fremden Welttheilen» angeregt, aber eben durch die Griechen «europäisch» wurde. So stellt er sich in den Notizen zur «Entstehung der Baukunst», aus denen oben schon zitiert wurde, z. B. folgende Fragen (Hs. N., Klebeheft 4 b): «Ob ein Volk regelmäßig so fort ging auf dem ersten Grund, welcher beim Entstehen eintrat. — Ob das Volk, nachdem es einige Zeit fortgegangen war, die Cultur eines anderen Volkes in dieser Hinsicht übernahm, welches andere Volk vom entgegengesetzten Prinzip ausging. — Oder welches andere Volk von demselben ausging, aber doch unter anderen Bedingungen des Materials. — Oder ob es dem Grade nach sehr vorgeschritten war in der Kunst. — Oder ob es überhaupt durchs Klima so begünstigt war, daß die Baukunst mehr als ein geniales Spiel von Anfang an dastand.»

c) Wertung der europäischen Baustile (Griechische Baukunst und Gotik).

Gemäß den Ausführungen im vorhergehenden Kapitel beginnt für Schinkel mit den Griechen die eigentliche europäische Baukunst und hat bei ihnen zugleich auch den bisher höchst erreichten Grad innerhalb der europäischen Entwicklung und der Entwicklung überhaupt erzielt und entspricht in weitgehendstem Maße seinen eigenen Forderungen.

In diesem Kapitel kann nur seine Einstellung zur *Gotik* behandelt werden in der Gegenüberstellung zu seiner Auffassung der griechischen Baukunst, weil er lediglich hierüber ausführlichere Notizen hinterließ. Vorher sei immerhin ein kurzes Zitat über die Baukunst der *Römer* wiedergegeben, welches die Ausführungen über die römische Kunst im allgemeinen, daß sie «halbausgebildet» gewesen sei «mit vielen nicht ganz aufgegangenen und verschmolzenen Elementen», nach der architektonischen Seite hin ergänzt und worauf später auch noch zurückgekommen wird. (Hs. N., Mappe III, Bl. 19): «Characteristik der römischen

[1] Vgl. S. 66/67.

Architectur: Gemisch Bogen-Construction und Säule. Gemisch zweier verschiedener Prinzipien.»[1]

Wir sahen im Kapitel «Raumverteilung und Plan der Architektur», daß für Schinkel wesentliche Elemente des *schönen* Bauwerks, der Bau*kunst* Ruhe und Freiheit sind, eingeschlossen in das richtige Verhältnis der verschiedenen Teile. In den folgenden Zitaten lehnt Schinkel den historischen gotischen Stil radikal ab, weil er diesen Punkten widerspreche. Er schreibt (Hs. N., Mappe IV a, Klebeh. 3, Bl. 12): «In der mittelalterlichen Spitzbogenbaukunst ist das Verhältnis als ein Werdendes betrachtet, es entsteht noch vor uns. — Im Antikenbau ist es als ein Bestehendes, in Vernunftgesetzen Haltbares, Ausdauerndes hingestellt und wirkt so mit einer wohlthuenden Ruhe.» — (Hs. N., Mappe III, Bl. 27): «Im Spitzbogenbau sind alle Theile zu sehr dienend zur Erhaltung des Ganzen und treten in dieser Qualität zu kräftig hervor. Es fehlt da an Gemächlichkeit. Es muß ein großes Uebermaß der Sicherheit da seyn in der Masse eines Bauwerks, damit die einzelnen Kräfte nicht zu geängstigt, sondern mit Anmuth und Ruhe und Gemüthlichkeit thätig sind, damit ein zu ängstliches Characterisiren der einzelnen Constructionstheile nicht nöthig ist, sondern alles dies muß gemäßigt seyn, um ins Reich des Schönen aufgenommen werden zu können, und um den übrigen schönen Künsten einen freieren Raum dabei zu gestatten. — Hiernach wäre also das Widersinnigste in dem Spitzbogenbau, daß er zu den Gebäuden für die höchsten Bestimmungen angewendet wurde. Und dies konnte nur aus dem Unverstand entstehen, daß man das Künstlichste für das Schönste hielt und theilweise durch die Größe des Maßstabs und, was schlimmer ist, durch das Uebermaß von manirirten Ornamenten und Details, die größten Theils ohne tieferes Gedankengewicht waren, zum Schönen hinaufsteigern wollte. Aus diesem vergeblichen Bemühen sind alle Phantastereien des vollendeten Spitzbogenbaus zu erklären.» Schinkel geht in diesem Zitat mit der Verurteilung des historischen Spitzbogenstils noch so weit, daß er schreibt: «Er kann zum Nützlichen verwendet werden, und deshalb mag er bei Maschinen etc. Anwendung finden, und das Schöne kann daran nicht in viel größerem Maße und in anderer Art geheftet werden können, als an einem schönen Zimmerwerk, einer Holzconstruction.» Nach Schinkel heißt hier nur «griechisch Bauen recht bauen, und aus diesem Gesichtspunkt sind die besten Erscheinungen des Mittelalters griechisch zu nennen» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 19).

Dementsprechend verlangt Schinkel bei der Verwendung des Spitzbogens folgende Anwendungsart: «Der Spitzbogen hat noch das Strebungsprinzip der Zimmerkunst wie beim Gespärr. Wiederstreit ist der Character, nur da, wo dieser Wiederstreit so schwach, daß er fast verschwindet, ist die Form dem Schönheitssinn entsprechend, z. B. bei dem flachen Frontispice, wo alles Streben aufhört und ruhiges Auflagern eintritt. Hier ist

[1] Vgl. aber hierzu im Abschnitt IV des ersten Teils das Kapitel 6, wo die Kritik Schinkels der Kunststile vieler Zeiten und Völker in allgemeiner Hinsicht ausführlicher dargelegt werden konnte.

eigentlich nur Dachconstruction. Falsches Princip, wenn viel Masse oberhalb getragen werden soll» (Klebeheft 4, Bl. 33).

Die vermehrte und ausgebildete Anwendung der Spitzbogenconstruction erklärt sich Schinkel folgendermaßen (Hs. N., Klebeheft 4, Bl. 34):

«Die Spitzbogen muß irgend einen Vortheil gehabt haben, sonst würde man auf seine Anwendung nicht gekommen seyn, oder vielmehr: es mußte ein Bedürfniß eingetreten seyn, wo der Rundbogen nicht ausreichte und genügte. Dies war nun folgendes: man sah, daß der Kreisbogen in sich ein unveränderliches Verhältniß hatte, während der Raum, welcher damit überwölbt werden sollte, ein sehr veränderliches Verhältniß erhalten konnte. Man konnte also ein System der allerverschiedenartigsten Bogenstellungen formiren, besonders bei Kreuz- und Sterngewölben, wenn man von dem geschlossenen Kreisbogen abging und Stücke eines Kreisbogens an die Stelle setzte.

Man hatte hierdurch die Freiheit gewonnen, auf gleich hohen Kämpfern Bogen von gleicher Höhe von ungleicher Spannung zu erhalten, die wie der Halbkreis auf diesen Kämpfern so aufstanden, daß sie in die verticalen Linien des Wiederlagers ohne Winkel übergingen.

Bei der Ungleichheit der Bögen entstehen leicht ungleichartige Pressungen und Schiebungen auf die Kämpfergurten (weil die Freiheit verführerisch ist). Die Regel ist, daß in gleichen Richtungen gleiche Bögen gegeneinander gestellt werden müssen, es ist also schon aus dem Grundplan zu beurtheilen, ob richtig verfahren worden ist.»

Dabei weist Schinkel darauf hin, daß «der Spitzbogen eine alte Erfindung» sei. Ansätze dazu sieht er schon in gewissen «ägyptischen Pyramiden», im «Schatzhaus des Atreus», in «etruskischen und römischen Bauten», und in den «syrakusanischen Katakomben» (Klebeheft 4, Bl. 30).

Schinkels schroffe Ablehnung der Gotik steht im Widerspruch zu anderen Aeußerungen von ihm. Bereits im Kapitel «Die einzelnen Zeiten und einzelnen Völker in ihrer Beziehung zur Kunst» wurde nach der allgemeinen Seite hin dargelegt, daß er «das 13., 14. und 15. Jahrhundert in Deutschland, Frankreich, zum Theil in England» als «relativ vollkommen durchgebildet» ansah, allerdings mit der gewichtigen Einschränkung: «Bei vollständiger Durchbildung zu schematisierend und in gehaltlose Gesetze gebunden». Diese letzte Ansicht verstärkte sich also in den hier oben wiedergegebenen Zitaten hinsichtlich der Baukunst noch in weitgehendem Maße.

Die ablehnende Haltung nahm er offenbar nur in den späteren Jahren ein. Seine Einstellung zur Gotik war in den verschiedenen Perioden seines Lebens immer wieder eine andere. In den früheren Jahren bejaht er sie begeistert, auch für moderne Anwendung und spricht sich gegenüber später diametral entgegengesetzt aus, wo er sie nur unter ganz bestimmten Bedingungen und lediglich zu Kirchenbauten modern verwendet wissen will, oder endlich nur noch für Maschinen, wie im oben wiedergegebenen Zitat. Und wenn er selbst gotisch baut, geschieht dies unter dem Druck

der äußeren Verhältnisse.[1] Diese eigenartige Entwicklung mögen die folgenden Ausführungen belegen.

Im Begleittext von 1810 zum «Entwurf zu einer Begräbniskapelle für Ihre Majestät die Hochselige Königin Luise von Preußen» (W. III, S. 153 ff.) stellt Schinkel die Gotik sogar über die griechische Baukunst und sieht in ihr die letzte Vollendung deutscher Art, und zwar weil die antike Baukunst vom physischen Bedürfnis ausgegangen sei, die mittelalterliche aber von einer «geistigen Idee», eine Ansicht, die Schinkel später selber korrigierte, wie im Kapitel «Entstehung der Architektur» gezeigt wurde. Schinkel schreibt 29jährig: Zwar hätten die Griechen, was vor ihnen «nur mühsam durch Masse» «mit einem oft unermeßlichen Aufwand physischer Kräfte» (wie etwa bei den Aegyptern und auch noch bei den ältesten Griechen) erreicht worden sei, jetzt «freier durch die Kraft des Geistes als Herrschers über die Materie» zustande gebracht. So hätte «die Baukunst bei den Griechen die in den dermalen bekannten Constructionsmethoden freiesten und kühnsten Verhältnisse» gehabt, die «als Gipfelpunkt dieser Methoden» (mit dem Ausgangspunkt vom physischen Bedürfnis) «als die vollendedsten und schönsten dastehen». Dann sei das Gewölbe erfunden und von den Römern «aufgefaßt» worden, «die wenig ursprünglich schöpferisches» gehabt hätten. Das Gewölbe hätte bei ihnen «einen abgesonderten einseitigen Character» behalten und hätte «vergeblich» gestrebt, «sich mit der auf ganz entgegengesetzten Prinzipien entstandenen früheren griechischen Baukunst zu vereinigen». Nach einem folgenden «dunkelen Zeitalter der Barbarei» hätten erst die Deutschen mit der Gotik die antike Kunst vollendet, eine Anschauung, die Schinkel damals mit den Romantikern und dem jungen Goethe teilte. Die Aenderung in seiner Beurteilung eines historischen Stils und auch historischer Einrichtungen im Hinblick auf ihre *praktische* Verwertung, ist für die Tätigkeit Schinkels als *Theater*baumeister von besonderer Bedeutung. Wenn er gegenüber der Gotik zu einer anderen Ansicht kam, so sah er als praktisch tätiger Architekt, daß auch der griechische Theaterbau nicht einfach nur modifiziert übernommen werden konnte, wie er sich dies in seinem Entwurf von 1813 gedacht hatte, weil dies nur ein äußeres Erwecken alter Formen gewesen wäre, ohne sie organisch aus neuem Gehalt herauswachsen zu lassen. Vielmehr kam er zur Einsicht, wie z. B. der Bau des Berliner Schauspielhauses am Gendarmenmarkt von 1821 und seine Ausführungen über die Zweckmäßigkeit in der Architektur zeigen, daß es wesentlich sei, innerhalb der *zeitlich gegebenen* Bedingungen *Neues* zu schaffen. Unter anderem lassen auch seine zahlreichen Bühnen-

[1] So etwa — um nur ein Beispiel anzuführen — beim Bau der Werderschen Marktkirche zu Berlin (1825—1828): «... Es wurde unter mehreren anderen Entwürfen, welche ich damals verarbeiten mußte, auch einer im Mittelalterstyl verlangt und dieser Entwurf erhielt die Genehmigung» (zitiert nach der letzten Ausgabe der «Sammlung architectonischer Entwürfe», Berlin 1858, aus dem Text zu den Blättern 85/90). — Auch schon der Entwurf zur Kathedrale auf dem Leipziger Platz in Berlin (1819) war ja in gotischem Stil «verlangt» worden.

dekorationen erkennen, wie es ihm gelang, in eingeschränkten Verhältnissen neue Wege zu finden.[1]

IV. Ausbildung des Architekten und Zusammenfassung des zweiten Teils (veranschaulicht an Schinkels Entwurf zur „Anlage einer Residenz").

Am Schlusse des Kapitels «Die beiden wichtigsten antikünstlerischen Tendenzen, etc.» wurde bereits in allgemeiner Hinsicht dargelegt, daß der Künstler sich vor allem an der klassisch-griechischen Kunst bilden und diese fortentwickeln müsse und auf den Errungenschaften anderer Epochen, z. B. des Mittelalters, nur, wenn sie vom griechischen Kunsterleben her geläutert sind, weiter aufbauen solle.

Weil «in der schönen Kunst eine wirkliche Lehre schwer sein» wird, wie ein Bauwerk zur Baukunst erhoben werden kann, kommt es neben dem handwerklich-technischen Können «am Ende auf die Bildung des Gefühls» beim Architekten an, «eines Gefühls, das freilich in der Architektur einen sehr weiten Umkreis in sich begreife und in demselben aufs Mannigfaltigste und Verschiedenartigste ausgebildet sein müsse, wenn von seinen Productionen günstige Erfolge erwartet werden sollen» (W. III, S. 374). — Diese Bildung des Gefühls, die anschaulich an Hand der klassischen griechischen Kunst und der besten Kunsterzeugnisse anderer Epochen geschult werden soll, darf aber nicht etwa darauf hinauslaufen, daß der Architekt «ein Uebermaß müßigen Wissens in seinem Kopf herumtrage und auf dessen Grund Gelegenheit habe, jeden Augenblick mit einer professorhaften Sprache zu lehren und mit positivem Wissen des Vorhandenen zu glänzen oder sich über dies Vorhandene in philosophischen Begriffen, Abstractionen und Systemen zu bewegen, sondern vielmehr, daß er seinen Geist mit dem Wesen der klassischen Zeiten so durchdrungen habe, um in seiner Thätigkeit, die auf neue Verhältnisse gerichtet — unter neuen Bedingungen nur möglich sein kann, in dem Geiste jener classischen Zeiten frei fortzugehen, und das echte Schöne und Characteristische mit einem freien Tacte unter neuen verwandelten Verhältnissen hervorzubringen» (Hs. N., Klebeh. 3, Bl. 22).

Den genaueren Schulungsweg legt Schinkel in vier Maximen dar, die seinen hier dargelegten Forderungen und seiner Kunstanschauung entsprechen und unter deren Gesichtspunkt er sein architektonisches Lehrbuch verfassen und mit reichem Anschauungsmaterial illustrieren wollte, im Bewußtsein, «daß der Gegenstand freilich ein unendlicher, nicht ganz zu erschöpfender» sei (W. III, S. 376).[2]

Die schon öfters dargelegte Forderung Schinkels, keine historischen

[1] Vgl. Paul Mahlberg: «Schinkels Theaterdekorationen», Düsseldorf 1916.

[2] «Zuvörderst ist zu erwägen, was unsere Zeit in ihren Unternehmungen der Architektur nothwendig verlangt. Hierbei tritt zugleich eine Kritik ein über das, was dem Geiste der Zeit selbst in diesen Unternehmungen ganz klar oder nicht klar ist, was durch falsche Ansichten, Vorurtheile, durch Unwissenheit, Mangel an Phantasie, Mißtrauen in

Formen nachzuahmen, sondern nur «am Besten» der Geschichte zu lernen, aus den gleichen Hintergründen für die moderne Zeit zu schaffen wie die höchststehenden Epochen für ihre, diese Forderung gilt also im besonderen auch für die Ausbildung des Architekten. Schinkel wendet sich energisch gegen die in seiner Zeit von gelehrter Seite neuerdings vertretene Ansicht, daß gerade der Architekt am besten tue, wenn er die Griechen nachahme, da die Geschichte ja lehre, die Architektur sei «nicht unsere Erfindung, sondern als ein Erbgut anderer Völker auf uns gekommen». Zu diesem nach Schinkel zitierten Zitat aus Aloys Hirts «Geschichte der Baukunst bei den Alten», einem Standardwerk der damaligen Zeit, bemerkt Schinkel folgendes[1]: «Die Bekenntnisse, daß wir in der Architectur nicht eigenthümlich sind, sollte anregen, die unserer Eigenthümlichkeit entsprechende Architectur zu finden. — Wo man mit dem Vorurtheile des Herrn Hirt fragt, wird [die Architektur] Sklave der Nachahmung, welches der hohen Bestimmung einer ewigen Fortentwickelung des Menschengeschlechts höchst unwürdig ist.»

---

mögliche neue Erfindungen zur Beseitigung von Hindernissen die Unternehmungen dieser Art beschränkt, die Freiheit bei den Ausführungen hemmt und in conventionellen Anordnungen wiederholend immer weiter fortführt, bis das Schöpferische ganz erloschen ist. —

Zweitens ist ein Rückblick auf die Vorzeit nothwendig, um zu sehen, was schon zu ähnlichen Zwecken vormals ermittelt ward und was als ein Vollendetgestaltetes davon für uns brauchbar und willkommen sein könne.

Drittens, welche Modificationen bei dem günstig Aufgefundenen für uns nothwendig werden müssen.

Viertens, wie und in welcher Art die Phantasie sich thätig beweisen müsse, für diese Modificationen ganz Neues zu erzeugen, und wie dies ganz neu Erdachte in seiner Form zu behandeln sei, damit es mit dem geschichtlich Alten in einen harmonischen Zusammenklang komme und den Eindruck des Styls in dem Werke nicht nur nicht aufhebe, vielmehr auf eine schöne Weise das Gefühl eines ganz Neuen neben dem Stylgefühl auf den Beschauer einfließen lasse, wodurch eine glückliche Schöpfung unserer Tage entstehe, in welcher gleichzeitig die Anerkennung des Stylgemäßen und die Wirkung eines Primitiven, in einigen Fällen sogar des Naiven miterzeugt wird und dem Werke doppelten Reiz verleiht. . . .

Aus dieser Uebung des Gefühls sowohl als des Scharfsinns geht dann am Ende ein Takt der Seele hervor, der augenblicklich das Richtige in einer Aufgabe erfaßt und hinzustellen vermag, und der ein Kennzeichen des Talents ist, welches, wie überall in der Kunst, nicht fehlen darf. Wo dies Talent aber auch nicht vorhanden ist, wird der in guten Anschauungen Geübte und practisch Ausgebildete nichts erzeugen können, was wirklich tadelnswerth sei; seinen Schöpfungen wird nur das eminente Neue fehlen, dem allein die Einbildungskraft das Leben geben kann.»

[1] Das folgende Zitat ist Schinkels «Anmerkungen zu Hirts Baukunst der Alten» entnommen (Hs. N., Klebeh. 4c). Des Hofrats und Professors Aloys Hirt «Geschichte der Baukunst der Alten», die in 3 Bänden während der Jahre 1821, 1822 und 1827 in Berlin erschien, fußt in ihrer grundsätzlichen Haltung noch völlig auf Winckelmann, der bekanntlich die Ansicht vertrat, die «Nachahmung» (nicht das direkte «Nachmachen»!) der Griechen, «könne lehren, geschwinder klug zu werden», und zwar von dem rationalistischen Standpunkt her, daß die Schönheit «kein metaphysischer Begriff» sei, sondern «die Wahl der schönsten Theile und deren harmonische Verbindung in einer Figur die idealische Schönheit» hervorgebracht habe als «Nachahmung des Schönen der Natur», als bloße äußere Abstraktion. Vgl. «Johann Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums», Wien 1776, I. Teil, S. 267, und «Ausgewählte Schriften» von Johann Joachim Winckelmann, Inselverlag, Leipzig, S. 30 ff. und S. 65.

Im zweiten Kapitel der Einleitung wurde dargelegt, daß Schinkel die eigentliche und einzig richtige Ausbildungsart für den Künstler und Architekten nicht in Schulen sah, auch nicht durch Lehrbücher — das seinige meinte er ja lediglich als Anregung —, sondern in der anschaulich-*praktischen* Betätigung, wie er es sich mit seinem Vorschlag zur Errichtung der großen Kathedrale auf dem Leipziger Platz zu Berlin ausgedacht hatte. Jahrzehnte hindurch wäre «dieser Centralpunct aller höheren Kunstbetriebsamkeit des Landes» eine «so wohlthätige und practische Schule» geworden, daß nach Schinkels Ansicht «der echte Sinn der Künstler und der Gewerke darin» hätte «wiedergeboren» werden können.

Die *praktische* Ausbildung verbürgt nach Schinkel allein die Möglichkeit, im richtigen Sinne Architekt sein, d. h. die folgenden nochmals zusammengefaßten Voraussetzungen und Forderungen Schinkels im Bauwerk als Baukunst, als echten Stil in der Architektur verwirklichen zu können:

Erstens, daß die wahre Architektur jedesmal ein im Geiste konzipiertes Gebäude voraussetzt und so nicht wie die andere Kunst in Bildern die Urnatur der gegebenen Naturgegenstände veranschaulicht, sondern aus unmittelbarerer Verbundenheit mit dem Göttlichen Veranschaulichung der Schönheit wirkenden Ideen zu sein vermag und dementsprechend echte Baukunst (wie auch alle andere Kunst) aus Religion entsteht und selbst Religion ist als reale Veranschaulichung Gottes.

Zweitens, daß die wahre Zweckmäßigkeit der Architektur ausgehend von den historischen und zeitgemäßen Gegebenheiten — in der Weiter- und Höherentwicklung der Menschen und der anderen irdischen Natur begründet liegt und der Mensch an und in der echten Baukunst erlebt, in Gott zu sein.

Drittens, daß zur Errichtung solcher Architektur Raumverteilung und Plan, Konstruktion und Verwendung des verschiedenen Materials, Verzierung und Schmuck in der richtigen Weise angewendet werden, insofern

a) die innere Funktion eines Gebäudes in seiner individuellen Eigenart nach außen klar und wahrheitsgetreu in Erscheinung tritt, das Gebäude in allen seinen Teilen «schön des Maßes in den Verhältnissen» ist und in seine Umgebung hineinpaßt unter Berücksichtigung der Bodenverhältnisse, in die es zu stehen kommt; insofern
b) die Konstruktionsart eines Gebäudes und das Material, in dem es konstruiert ist, ebenfalls wahrheitsgetreu veranschaulicht werden ohne Vortäuschung falscher Tatsachen, und insofern
c) das Gebäude schön ist «durch Verzierung» und «durch verschmolzene anpassende Gedankenfülle in bildender Kunst.»

Als Abschluß sei zur Veranschaulichung des hier Dargelegten kurz auf die architektonische Hauptaufgabe des Lehrbuchs eingegangen. — Die spezielle Aufgabe, die sich Schinkel stellte, und zu der er wohl angeregt wurde durch seine freundschaftliche Beziehung zum damaligen Kronprinzen, dem späteren König Friedrich Wilhelm IV., bestand — diesmal

bei aller Bewegungsfreiheit seinerseits — im wohl 1840 entstandenen Entwurf der «Anlage einer Residenz, die mit der bequemen Lage in der Nähe einer großen Stadt alle Annehmlichkeiten und höheren Aufgaben eines hochgebildeten Lebens des Fürsten, mit den Anlagen für Volksfeste, Gebäude für Auszeichnung berühmter Personen des Landes in Denkmalen, Gebäude für Genuß und Bildung aller Wissenschaften und schönen Künste, ferner Gebäude zu den in der Zeit gebräuchlichen allgemeinen Festen und für die dem Fürsten zunächst stehenden Regierungsdikasterien, sowie für dessen eigene Wohnung und für Gastlichkeit in sich faßt, dabei im Aeußeren und Inneren die Würde des Zweckes vollständig characterisirt» (W. II, S. 302) (siehe Figur 9).

Es stellt sich jetzt die Frage, in welchem Grade — oder ob überhaupt diese Anlage den allgemeinen Forderungen Schinkels entspricht. In den folgenden Ausführungen soll eine kurze Analyse versucht werden.

Die *geistige Voraussetzung* für diese Anlage liegt im Erleben Schinkels selbst begründet. Es kann hier nicht Aufgabe sein, eine Darlegung zu versuchen, inwieweit Schinkel seiner primären Forderung, unmittelbar aus der göttlichen Idee zu konzipieren, beim Entwurf dieser Anlage entsprochen hat.

Die Forderung der wahren *Zweckmäßigkeit* erfüllt Schinkel mit dieser Anlage, insofern sie bestimmt ist, die Kultur eines Königreichs zu heben, Fürsten und Volk gemeinsam an Religion, Kunst und Wissenschaft in entsprechenden architektonischen Anlagen teilnehmen zu lassen. Die im großen und ganzen durchaus eigenwillige Anwendung griechischer und gotischer Formen [abgesehen von dem links außen befindlichen Peripteral-Tempel «der National-Monumente»] und die prospektartige, auf großem Unterbau massig in die Gegend gelagerte Anlage in hellenistisch-römischer Art zeigen die Bezugnahme auf historische Gegebenheiten.

Was die Forderungen nach *Raumverteilung und Plan, Konstruktion und Verwendung des verschiedenen Materials, Verzierung und Schmuck* betrifft, so zeigt sich:

1. Jeder Teil der Anlage, die aus individuell charakterisierten Einzelteilen im Gesamten ein in sich geschlossenes Ganzes bildet, bringt die innere Funktion des einzelnen Gebäudes nach außen klar und wahrheitsgetreu zum Ausdruck. Dies soll an den wesentlichsten, auf unserer Abbildung in der Ansicht von der Stadt her sich darbietenden Teilen kurz dargelegt werden:

Hinsichtlich des Unterbaus sind in dessen Mitte der Eingang zur gesamten Anlage deutlich durch Portikus und Eingangshalle charakterisiert; die links und rechts hinaufführenden, in Gewölben eingebauten Zufahrtsstraßen durch die schräg ansteigenden Arkaden. Daß das Gebäude rechts außen ein Theater sein soll, ist ohne Grundriß erkenntlich am eindeutig charakterisierten Bühnenhaus und an dem ebenso eindeutig charakterisierten, nach links sich anschließenden kreisförmigen Zuschauerraum. Auch der weiter links frei stehende Uhr-Turm ist als solcher erkenntlich, ebenso das langgestreckte, noch weiter links emporragende fensterlose

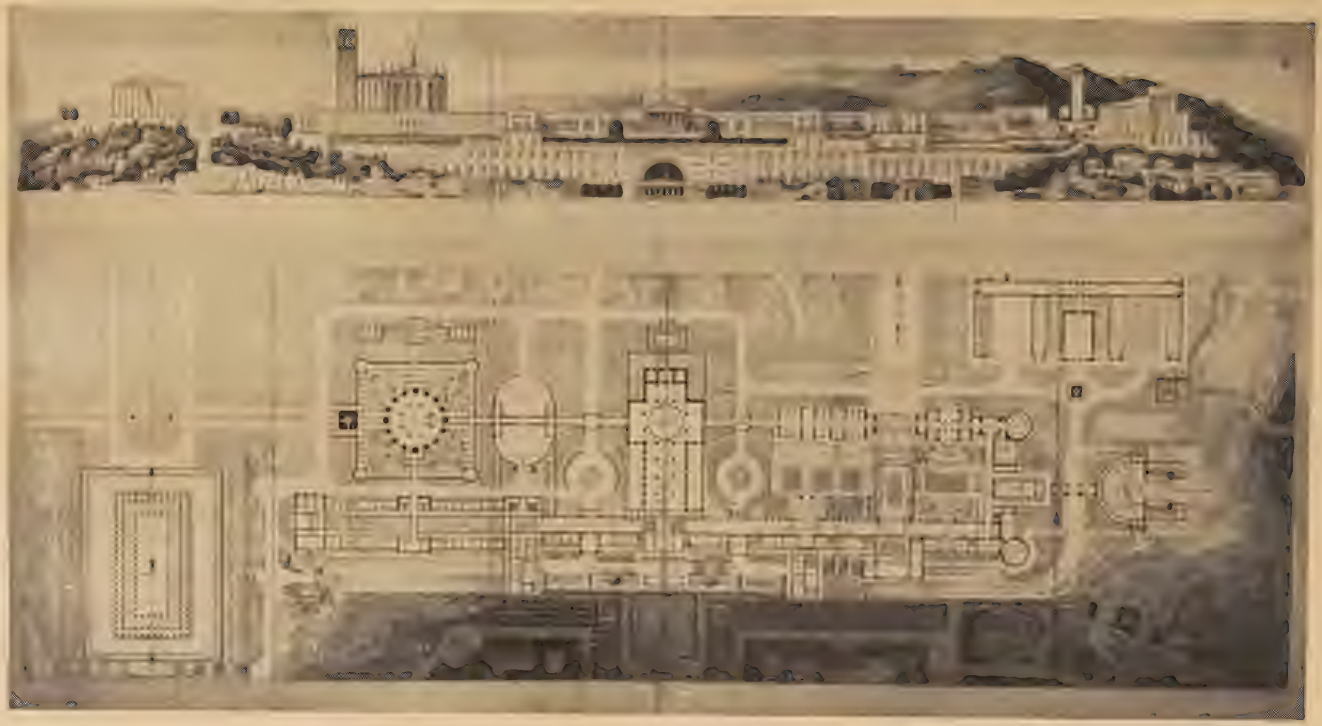


Fig. 9.

Gebäude als Saalbau für besondere Zwecke, in diesem Falle als Odeon. Der von diesem Gebäude nach links sich ausdehnende Komplex ist in seiner Bestimmung für die fürstlichen Wohnräume anschaulich durch die besonderen Proportionen, durch die Fensterstellungen und die hervorgehobenen Verzierungen. Das mit einem großen Portikus versehene Mittelgebäude weist in seiner zentralen Lage und monumentalen Gliederung auf seine Funktion hin als «Prachtlocal für öffentliche Feste und Feierlichkeiten», während der langgestreckte Komplex vor der Schloßkirche eindeutig auf seine sachliche Bestimmung hinweist, einesteils für Wohnungen zur Beherbergung von Gästen, andernteils für die Aufnahme des Staatsarchivs und der Sitzungsräume des Staatsrats. Die Schloßkirche hebt sich in ihrer dominierenden Bedeutung mit dem Turm nicht allein als höchster Bau aus der Gesamtanlage heraus. Schinkel charakterisiert sie als *christlichen* Kultbau durch Verwendung gotischer Stilformen. Mit der Anlage in der Art frühchristlicher Zentralbauten will er wohl eine Verbindung herstellen mit den antiken Rundtempeln und hindeuten auf die christliche Religiosität in ihrer Verwandschaft mit der antiken, aber auch in ihrer anderen Geartetheit. Der mehr für sich liegende Peripteral-Tempel ganz links auf eigenem monumentalem Unterbau zeigt deutlich, daß er denkmalartigen Charakter trägt. — Was die Einfügung in die Umgebung und die Rücksicht auf die Bodenbeschaffenheit anbelangt, schreibt Schinkel selbst folgendes:

«Der Abhang eines mäßigen Gebirges ward für die Lage der Residenz gewählt, unfern einer Stadt, die sich an den Ufern eines lebhaften, schiffbaren Stroms ausbreitet und von reich angebauten Ländereien umgeben ist. Diese begleiten die Wogen des Flusses bis zur Mündung in's Meer. Hier verlieren sich die verschiedenen Verzweigungen zwischen fruchtbaren Inseln, die ihr smaragdenes Grün um blinkende Landhäuser ausbreiten. Der Horizont des blauen Meeres schließt die Aussicht, wo die scharfen Linien einer schönen Berginselgruppe im klaren Himmelsdufte verschmelzen. Der Ueberblick dieser reizenden Landschaft von der Höhe des Gebirges herab, wo zugleich die Lebendigkeit der inneren Stadt das Auge vergnügt, Handel und Thätigkeit der Bewohner aus allen Straßen und Plätzen, Schiffahrt aus allen Krümmungen des blinkenden Stromes die Scene belebt und jeden Augenblick neu gestaltet, war ganz für diesen Fürstensitz geschaffen. Das Gebirge von seinem etwa einhundertfünfzig Fuß hohen ersten Absatz an in sanftem Abhange gegen die Ebene hinabsteigend, hinderte hier die Residenz der Stadt angemessen nahe anzulegen. Es ward daher bestimmt, einen großen Unterbau aufzuführen, der jene Hochebene gegen die Stadt hin erweiterte und gestattete, daß die Anlage der Burg in senkrechter Erhebung hart über dem Anfange der Stadt errichtet werden konnte ... Das hinter dem Schlosse sich erhebende Gebirge, dessen Gipfel zu bedeutender Höhe aufsteigen, spendet einen Ueberfluß an schönen krystallenen Wassern, welche überall in vollem Maße für die Anlage der Residenz mit ihren Gärten benutzt ist, um Annehmlichkeit und Genuß zu erzeugen.»

Hinsichtlich Raumverteilung und Plan ergibt sich also rein sachlich in der Anlage der Residenz Uebereinstimmung mit den Forderungen Schinkels, — natürlich unabhängig von *modernen* ästhetischen Gesichtspunkten.

2. Was Schinkels Forderungen hinsichtlich der *Konstruktion* und der *Verwendung des verschiedenen Materials* betrifft, so zeigt es sich, daß z. B. beim Theater oder bei der Schloßkirche die Konstruktion dieser Gebäude nach außen keineswegs verdeckt ist oder falsche Tatsachen vorgetäuscht werden, vielmehr jeder einzelne Teil in seiner besonderen Konstruktionsweise eindeutig bleibt und trotzdem sich harmonisch ins Ganze einfügt; beim Theater etwa die besondere Konstruktion des Schnürbodens gegenüber der Konstruktion des eigentlichen Bühnenhauses. — Hinsichtlich der Verwendung des Materials läßt sich auf Grund unserer Abbildung nichts Genaueres aussagen, aber immerhin soviel, daß auch hier nie eine Vergewaltigung oder eine Vorspiegelung falscher Tatsachen stattfindet.

3. Die Forderung Schinkels nach «Schönheit» der Gebäude «durch Verzierung und verschmolzene angemessene Gedankenfälle in bildender Kunst» kommt in der Anlage der Residenz darin zum Ausdruck, daß z. B. der Portikus des Haupteingangs «mit einem Fronton geschmückt» ist, «welches mit reichen Basreliefs und Akroterien prangt» oder die «Säulenhallen und Gallerieen» mit «Sculptur und Wandmalereien ausgestattet» sind, außerdem Statuen «in abgemessenen Abständen die Brustwehr» des Gartens vor der Mittelpartie verzieren etc. Im Gesamten gibt die Anlage der Residenz ein anschauliches Bild von Schinkels Streben nach praktischer Verwirklichung seiner Grundsätze und Forderungen.

Schluss.

Die hier dargelegte Kunstauffassung zeigt, wie Schinkel darum rang, in jeder Lage und für jede Aufgabe gemäß den Möglichkeiten seiner Zeit Neues und in jedem Fall Charakteristisches zu schaffen aus glühendster idealistischer Weltanschauung. Immer ging es ihm um den Menschen, um die Weiter- und Höherentwicklung des Menschen, um qualitative Fortsetzung der Geschichte, speziell der Kunstgeschichte als seiner Auffassung nach wesentlichstes Element der gesamten menschlichen Entwicklungsgeschichte. Vornehmlich im Theater, da *alle* Künste zusammenwirken, sah er eine der wichtigsten künstlerischen Institutionen. Bevor ihm in der Praxis eine theaterbauliche Aufgabe zufiel, versuchte er sich, wie schon angeführt wurde (S. 204), bereits 1813 an einem höchst bedeutungsvollen Entwurf für den Umbau des damaligen Königlichen Schauspielhauses in Berlin. Von rein theoretischem Standpunkt her, ohne Berücksichtigung der realen soziologischen und künstlerischen Gegebenheiten im damaligen Theaterwesen, glaubte er, im Theaterbau sein Erlebnis der Seinseinheit

veranschaulichen und in den Theaterbetrieb einführen zu können durch Aufhebung der üblichen Schranken zwischen Bühne und Zuschauerraum. Inwiefern er in den später praktisch ausgeführten Theaterbauten seiner Weltanschauung treu blieb bei Bejahung der Gegebenheiten seiner Zeit, und in welchem Maße er die hier dargelegten Forderungen für die Kunst und die Architektur in seinen Theaterbauten verwirklichte und verwirklichen konnte, das wird Aufgabe einer später folgenden, auf obigen Darlegungen fußenden Abhandlung sein über Schinkel als Theaterbaumeister.

Curriculum vitae

Ich, Karl Gotthilf Kachler, wurde am 20. Juli 1906 in Basel geboren als Sohn des Metzgermeisters Karl Gotthilf Kachler (gestorben 1930) und der Rosine Friederike Christine geb. Dietrich, beide von Basel. Ich absolvierte die Basler Primarschule und 1927 das Humanistische Gymnasium, nachdem ich zwischendurch anderthalb Jahre im Knaben-Institut der Brüdergemeinde Korntal verbracht hatte. Nach einem halbjährigen Aufenthalt in Holland studierte ich in Zürich und in Tübingen je ein Semester evangelische Theologie, besuchte dann — einem langjährigen Drange nachgebend — vom Herbst 1928 an zwei Jahre die Theater-Akademie Hedwig Mattheus-Strakosch in Berlin, hörte auch viele Vorlesungen an der Berliner Universität, bei den Herren Professoren Max Hermann, Petersen u. a., und war beinahe drei Jahre an den Reinhardt-Bühnen in Berlin und in Wien engagiert, eine Saison auch mit dem Landestheater Gotha in Kolberg.

Im Frühjahr 1933 nahm ich mein Universitätsstudium wieder auf, vorerst in München, mit Theaterwissenschaft in Verbindung mit Germanistik als Hauptfach und mit Archäologie und Kunstgeschichte als Nebenfächer, hauptsächlich bei den Herren Professoren Kutscher, von Kraus, Buschor und Pinder. Im Herbst 1933 kam ich nach Basel zurück und studierte nun definitiv Kunstgeschichte im Hauptfach, Archäologie und Philosophie in den Nebenfächern. Zu Dank verpflichtet bin ich vor allem meinen Lehrern, den Herren Professoren H. A. Schmid, Ernst Pfuhl†, Hermann Schmalenbach und Heinrich Barth.

Inhaltsverzeichnis

Seite

Vorwort 5

Einleitung:

I. Schinkels Verhältnis zur Weltanschauung seiner Zeit . . . 9

II. Schinkels geplantes architektonisches Lehrbuch 18

Erster Teil: Die Kunst im Allgemeinen

I. Aufgabe der Kunst (als Darleben der Einheit alles Seins in Gott) 24

II. Bestimmung und Bedingung der Kunst (positiv und negativ)

a) Einleitung: Der Kunsttrieb als natürliche Anlage des Menschen . 26

b) Kunst als Religion (als Verwirklichung der göttlichen Ideen) . . 26

c) Kunst als das wesentliche Element der menschlichen Entwicklungsgeschichte 29

III. Kunst und Schönheit

a) Einleitung: Das Problem der Schönheit als zentrale Frage Schinkels 34

b) Die Schönheit (allgemein) 35

c) Kunst und Wissenschaft (schönes Handeln und registrierendes Sehen) 39

d) Kunst und Natur (Kunstschönheit und Naturschönheit in ihrer Beziehung zu den Gegenständen) 45

1. Einleitung: Gehalt (inneres Wesen) des Kunstwerks . . . 45

2. Stoff (Gegenstand) des Kunstwerks 46

3. Form (Gestalt) des Kunstwerks 52

4. Gehalt, Stoff und Form in ihrer Gesamtheit 56

5. Kunst und Symbol 57

IV. Die einzelnen Zeiten und einzelnen Völker in ihrer Beziehung zur Kunst. Die richtige Staatsauffassung

a) Ursachen der verschiedenen Kunstepochen und die Ausprägung dieser Epochen bei verschiedenen Völkern im Allgemeinen . . 61

b) Die beiden wichtigsten antikünstlerischen Tendenzen in der Geschichte und die einzelnen Völker und Kunstepochen im Besonderen (dargelegt im Hinblick auf die Ausbildung des schönen Gemüts) 64

c) Die richtige Staatsauffassung 70

Zweiter Teil: Die Baukunst

I. Einleitung: Wesen der Baukunst und ihr Unterschied gegenüber den andern Künsten 72

II. Wahre Zweckmäßigkeit und richtige Voraussetzung in der Baukunst (Bauwerk und Schönheit).

a) Nähere Bestimmung der Zweckmäßigkeit 74

b) Die geistigen Voraussetzungen der Baukunst (Architektur als Ausdruck religiösen Erlebens) 75

c) Raumverteilung und Plan in der Architektur 76

1. Zweckbestimmung und Erscheinungsform eines Gebäudes . . 76

2. Die zu befolgenden statischen Gesetze 79

3. Anordnung der Räume und der einzelnen Teile 82

4. Architektur der Bogenstellungen 85

5. Die Wirkung einzelner architektonischer Verhältnisse auf den Menschen 88

d) Konstruktion und Verwendung des verschiedenen Materials . . 91

1. Wahrheit in der Konstruktion 92

2. Wahrheit in der Verwendung des Materials 94

e) Architektur und Verzierung (Architektur und bildende Kunst) . 98

f) Stil in der Architektur 104

III. Architektur in ihrer historischen Entwicklung

a) Entstehung der Architektur 105

b) Entwicklung der Architektur 107

c) Wertung der europäischen Baustile (Griechische Baukunst und Gotik) 109

IV. Ausbildung des Architekten und Zusammenfassung des zweiten Teils (veranschaulicht an Schinkels Entwurf zur «Anlage einer Residenz») 113

Schluß 119

Druckfehlerberichtigung: Auf Seite 6, 9. Zeile von unten, muß es «Kunsterleben» heißen und nicht «Künstlerleben».

Literaturverzeichnis

Biermann, Fr. B.: «Die Pläne für Reform des Theaterbaus bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper.» Bln. 1928.

Briefe der Romantiker an Goethe, hg. v. C. Schüddekopf und O. Walzel, Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 14.

Doebber, A.: «Schinkel in Weimar.» Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, 10. Bd. Weimar 1924.

Erdmann, J. E.: «Grundriß der Geschichte der Philosophie.» hg. v. F. Clemens, Bln. — Zch. 1930.

Fichte, J. G. «Das System der Sittenlehre.» Gesamtausgabe. Bln. 1845.
«Die Bestimmung des Menschen.» hg. v. M. Kronenberg. Stuttg. 1922.
«Ueber das Wesen des Gelehrten.» Bln. 1806.

Goethe, J. W. v.: Sämtliche Werke, Kürschners «Nationalliteratur», III. Bd. (Goethes Kunstwissenschaftliche Schriften.)

Hegel, G. W. F.: «Vorlesungen über Aesthetik (Die Idee und das Ideal).» Sämtliche Werke, hg. von G. Lasson, Lpg. 1931, Bd. 10a.

Heimsoeth, H.: «Metaphysik der Neuzeit», Handbuch der Philosophie. — Mchn. — Bln. 1929.

Heinroth, C. A. H.: «Lehrbuch der Seelenstörungen.» Lpg. 1818.
«Ueber die Hypothese der Materie und ihren Einfluß auf Wissenschaft und Leben.» Lpg. 1828.
«Der Schlüssel zu Himmel und Hölle im Menschen oder über moralische Kraft und Passivität.» Lpg. 1829.

Kugler, F. Th.: «Karl Friedrich Schinkel.» Kleine Schriften und Studien. Bd. 3. Stuttg. 1854.

Mackowsky, H.: «Karl Friedrich Schinkel, Briefe, Tagebücher, Gedanken.» Bln. 1922.

Pinder, W.: «Reden aus der Zeit.» Bln. 1934.

Reichel, H.: «Schinkels Fragmente zur Aesthetik.» Zeitschrift für Aesthetik und Allg. Kunstwissenschaft. 6. Jg.

Schelling, F. W. v. «Philosophie der Kunst», 5. Bd. der Gesamtausgabe. — Augsburg 1859.

Schinkel, K. F.: «Sammlung architektonischer Entwürfe», letzte Ausgabe. Bln. 1858.

Schmalenbach, H.: «Individualität und Individualismus», Kantstudien 1924.

Solger, K. W. F.: «Erwin, vier Gespräche über das Schöne und die Kunst.» Bln. 1815.
«Vorlesungen über Aesthetik.» Bln. 1829.

Vischer, Fr. Th.: «Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen.» Reutlingen und Lpz. 1846.

Waagen, G. F.: «Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler.» Kleine Schriften. Stuttg. 1875.

Winckelmann, J. J.: «Geschichte der Kunst des Altertums.» Wien 1776.
«Ausgewählte Schriften.» Insel-Verlag.

Wolzogen, A. v.: «Aus Schinkels Nachlaß.» Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. 4 Bde. Bln. 1862—1864.